ensayos/planeta
historia y humanidades

Luis Gil

TRANSMISIÓN MÍTICA

Desde hace unas décadas, los estudios sobre el mito (con aplicaciones metodológicas) están preocupando a diversos filólogos y científicos mundiales. El presente volumen es una notabilísima aportación a estos estudios, encarada por el autor desde su profundo conocimiento del mundo helénico.

En estas páginas se nos explica el porqué del atractivo actual del mito griego, y se implican aspectos donde su magisterio todavía es válido y se prolonga a un puñado de reelaboraciones de algunas de sus formas desde la Edad Media a nuestros días. El autor estudia, asimismo, en las reliquias menandreas un proceso de "desmitificación" y

premio nacional "Menéndez Pelayo" del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, editor y traductor de Platón, Lisias y Sófocles, cuenta en su bibliografía con los conocidos volúmenes **Censura en el mundo antiguo** (1962), **Los antiguos y la inspiración poética** (1966) y **Therapeia: la medicina popular en el mundo clásico** (1969), que gozaron de una muy excelente acogida crítica y de público.

Nacido en Madrid, el profesor Luis Gil es actualmente catedrático de Filología griega de la Universidad Complutense y pertenece a la brillante generación de helenistas de la posguerra. Autor de múltiples trabajos de investigación,



Editorial Planeta

LUIS GIL

Transmisión mítica



EDITORIAL PLANETA BARCELONA

ensayos/planeta

DE HISTORIA Y HUMANIDADES

Dirección: JOSÉ M.ª JOVER ZAMORA y ANTONIO PRIETO



© Luis Gil, 1975

Editorial Planeta, S. A., Calvet, 51-53, Barcelona (España)

Cubierta: Hans Romberg (montaje, Martínez Aránega)

Depósito legal: B. 36278-1975

ISBN 84-320-7812-3

Printed in Spain/Impreso en España

Talleres Gráficos «Duplex, S. A.», Ciudad de la Asunción, 26-D, Barcelona-16

SUMARIO

A MANERA DE PRÓLOGO

Si el escribir es siempre un quehacer problemático cuya justificación en última instancia quizá no sea sino el mero gozo personal, mucho más lo es componer un libro con esos jirones de uno mismo que son las páginas que a lo largo de la vida se han ido emborronando. Platón consideraba el hecho de escribir como un juego, como un sembrar palabras por pura diversión en los jardines de las letras, con el único fin de acopiar recordatorios, por si al paso de los años se olvidaban los propios pensamientos. Pero, por otro lado, exigía en la obra literaria una estructura interna que la hiciese semejante a un organismo, de tal guisa que las partes dependieran del todo y el todo de las partes, obligando a la lectura en un sentido fijo, a diferencia de aquel epigrama funerario de Midas, cuyos versos podían recitarse indiferentemente en un orden cualquiera.

Ahora bien, cabe preguntarse si no se da una especie de antinomia entre la diacronía que supone el ir tomando nota sucesivamente de las propias ocurrencias y la relativa sincronía exigida por la concepción y desarrollo coherente de una obra a corto plazo. ¿No son en realidad verdaderos epigramas de Midas esos *Gesammelte Schriften* que tanto gustan de publicar los alemanes? ¿No tienen todos ellos un cierto aire de congerie o mortuorio túmulo levantado sobre la memoria de

este escritor o aquel erudito? El piadoso amor de amigos o discípulos recoge aquí y allá los *disiecta membra* del trabajo desarrollado a lo largo de una vida y, como la Isis del mito, al irlos cosiendo, aspira a recomponer un *corpus* doctrinal armónico y completo. Vana tarea, la mayor parte de las veces, porque a zurcidos semejantes les falta organicidad, por carecer del hálito de vida que sólo su autor pudiera haberles insuflado, quizá saltando por encima de cortes cronológicos y de barreras temáticas.

Cuando es el propio autor quien con los retazos de su labor prepara un libro, ese peligro, en parte, se conjura, porque nadie mejor que él conoce el entramado interno de los productos de su pluma y las vigas maestras que pueden empalmar unos con otros, haciendo del conjunto un edificio. Al menos, si esas vigas maestras no son visibles a simple vista, se las puede señalar a los demás con dedo de aparejador experto. Y en lo que a mí hace, es algo así lo que pretendo hacer en esta introducción, no por dudar de la perspicacia del paciente lector para descubrir los hilos conductores que unen las diversas partes del presente libro, sino más bien para justificar su aspiración a cumplir con la exigencia platónica de tener cierta unidad y coherencia interna.

Los diversos capítulos de esta obra, en su día ensayos independientes, se incubaron en un mismo caldo de cultivo y con idéntico propósito se dieron a la luz. Versan también —salvo al parecer el último— sobre una temática trabada. Todos fueron en principio conferencias que pronuncié ante auditorios más amplios que el reducido círculo de mis alumnos universitarios; y de ahí que al pasar de la viva voz a las letras de molde, pese a los ulteriores desarrollos, conserven algo del estilo oral, para el que se concibieron. En todos ellos se percibe un cierto tono apologético y parenético, excusable en quien pretende justificar en los tiempos que corren su vocación de filólogo clásico y se imagina, tal vez ingenuamente,

contribuir a despertar el interés por la antigüedad grecorromana, con sólo hacer visible cuanto de vivo perdura todavía de ella en nuestro mundo.

El común denominador de lo que sigue va a ser el mito griego, si se exceptúa el último capítulo que nos muestra una época en pleno proceso de desmitificación y de creación simultánea de pseudo-mitos; una época de crisis con ciertas semejanzas con la nuestra.

Con esto quizá se haya hecho ostensible cierta unidad de contenido y de intención. Nos queda por explicitar el ámbito en que se han desenvuelto estos ensayos; y para ello es preciso decir dos palabras sobre lo que se entiende por «mito» y sobre la naturaleza peculiar del mito griego.

En contraposición a *logos*, la palabra *e-legida*, capaz de dar razón de sí misma por medio de argumentos «lógicos», los griegos entendían por *mythos* toda suerte de relatos donde esa fundamentación apodíctica no era factible: desde las fábulas a los argumentos de las obras de ficción, pasando por los «mitos» propiamente dichos. Y esa misma imprecisión originaria parece haberse transmitido al campo semántico del término «mito» en los idiomas modernos. Si por él entendemos un relato legendario de las grandes culturas del pasado o de los pueblos primitivos, nos sirve también de desdeñosa designación para cualquier sistema de creencias, tildado de irracionalismo, cuando no de falsedad deliberadamente urdida con fines de manipulación. El viejo vocablo griego es hoy de pródiga predicación en las esferas de la política, de la religión, de la economía, de las artes, etc.; y se habla tanto de «desmitificar» como de «mitificar», entendiendo por tal la refutación crítica de una ideología o la injustificada elevación a nivel axiológico u ontológico superior de una doctrina, de una persona, de meros objetos materiales.

Tampoco le ha sido fácil a la antropología y a la historia de las religiones definir con claridad y precisión el concepto de mito, como objeto propio de conocimiento científico específico, diferente de la leyenda o del cuento popular. Hoy se ha descartado por insuficiente la concepción de que era mito cualquier relato sobre los dioses y las teorías que ponían en excluyente relación el mito con el rito, haciéndose mayor hincapié en los aspectos especulativos de los mitos, en su estructura, en sus relaciones con la fantasía y los sueños, con los arquetipos y los símbolos; en una palabra, se ha desligado el mito de la religión en cierto modo y se le ha puesto en contacto más estrecho con los orígenes del pensamiento filosófico, con la sociología o la psicología profunda. Pero no es ésta la ocasión de derivar por derroteros que darían a este prólogo las dimensiones de un libro. A nuestros fines basta con que la noción del mito quede suficientemente clara.

Para esto nada mejor que recurrir a las tres funciones, narrativa, operativa y explicativa, con que lo define Kirk fenomenológicamente. El mito es una narración que, como tal, despierta el interés, entretiene y produce un cierto goce estético. Pero, asimismo, su recitación oral posee a veces virtualidades operativas sobre el mundo circundante o sobre la sociedad: garantiza la regular reiteración de los ciclos naturales, reintegra al hombre a la prístina pureza de los inicios, da validez a las instituciones, etc. De ahí su repetición en determinadas circunstancias y su estrecha asociación a las ceremonias y los ritos. De carácter sagrado, incluso mágico, este tipo de mitos es muy frecuente en las sociedades primitivas. Por último, con gran frecuencia, el contexto mítico viene a aclarar algo, y en ello reside la función explicativa que se reconoce al punto en los mitologemas cosmogónicos, escatológicos, etc. El mito es aquí un relato pregnante, con un sentido profundo, que ofrece una explicación global a cualquiera de los grandes misterios con que se enfrenta el hombre o satis-

face simplemente su curiosidad por conocer la causa de cualquier hecho insignificante: el nombre de una planta, de un árbol, de un animal, el origen de una institución, etc.

Pues bien, los mitos griegos, en la forma en que se nos han transmitido, defraudan hasta cierto punto al antropólogo que no encuentra en ellos la exuberante riqueza imaginativa de las mitologías de los pueblos primitivos. En su temática, en su estructura y desarrollo se le antojan poco variados, esquemáticos e intelectualizados. La razón de ello es simple. Desde los tiempos más remotos —las primeras huellas de una crítica racionalista de los mitos se encuentran en Homero y en Hesíodo— los filósofos, los poetas y los alegoristas sometieron el ancestral legado mitológico a un proceso constante de análisis crítico, de reelaboración y de depuración. Los viejos temas míticos helénicos, en la forma en que les llegaron a los poetas de Roma, distaban ya mucho de ser esas *données* primarias de la antropología que son los mitologemas de los pueblos primitivos. Muy al contrario, eran producto de una decantación cultural de siglos, literaria y artística.

Los mitos griegos en no pequeña proporción están desacralizados, lo que equivale casi a decir «desmitificados». En casi ninguno de ellos se puede percibir esa función operativa ni esa vinculación al rito tan aparente en los mitologemas de las sociedades primitivas. Los relatos sagrados, los ἱεροὶ λόγοι, que desempeñaban ese papel en las religiones mistéricas, desaparecieron con ellas y sólo un recuerdo vago suyo perduró en el acervo ingente de narraciones fabulosas que todavía eran de público dominio en la tardía antigüedad. Progresivamente «profanizados», en el sentido que tiene el término griego βέβηλος en contraposición a μυόμενος o «iniciado», desde muy antiguo dejaron de ser patrimonio exclusivo de una casta sacerdotal o de una secta para hacerse heredad común de todo un pueblo.

El enorme esfuerzo intelectual que la filosofía presocrática

y el drama ático consagró tanto a la crítica como al *aggiornamento* de las tradiciones míticas dio su definitiva configuración a la fisonomía ulterior de los mitos griegos. Éstos fueron perdiendo los rasgos grotescos o monstruosos de sus primitivas versiones para acomodarse a las exigencias de una sociedad con una nueva escala de valores éticos y estéticos. En las sucesivas reelaboraciones, donde rivalizaron los tratamientos serios de los trágicos con las parodias hilarantes de los cómicos, se fue relajando su vinculación a un lugar y a un tiempo determinado, los protagonistas perdieron no pocos de sus rasgos concretos, los argumentos y las situaciones se modificaron. De esta manera lo que disminuía en contenido, en detalles de fabulación, aumentaba en extensión, en posibilidad de referencia universal; lo que se perdía de operatividad ritual o mágica, se ganaba en funciones especulativas y en valencias estéticas. El *mythos*, según lo ejemplifica maravillosamente bien el caso de Platón, dejó de ser el antagonista del *logos* y advino su colaborador y complemento, como vía de acceso a verdades vedadas al discurrir racional. El relato mítico unipersonal, como todo lector del filósofo conoce, sucede al lógico conversar entre dos, al método dialéctico, cuando éste ha agotado todas sus posibilidades heurísticas.

Sin llegar al extremo de haberse convertido en instrumento de exposición de teorías metafísicas, los mitos del folklore griego adquirieron, en virtud del antedicho proceso, connotaciones que los aproximan a los mitos «filosóficos» de Platón. Podríamos resumirlas en los tres puntos siguientes: tipificación, intemporalidad y recurrencia.

En los mitos de los griegos, lo mismo que en sus artes plásticas, se ha logrado expresar lo universal en lo concreto, en personajes y en argumentos que, pese a tener un nombre propio y a sucederse en situaciones dadas, engloban la experiencia acumulada por el hombre en el pasado y se pueden predicar de la experiencia humana en el futuro, en tanto que

el hombre siga siendo hombre. Esta cualidad de representar amplias categorías humanas en situaciones reductibles, a despecho de las cambiantes circunstancias, a los esquemas del relato mítico, es lo que llamamos tipificación y constituye la base de las otras dos connotaciones.

Lo que los personajes del mito y sus vivencias representan, por ser algo inherente a la realidad específica del hombre, trasciende los límites de la contingencia histórica, rebasa los condicionamientos de época. De ahí la intemporalidad del mito griego y el que, una y otra vez, a lo largo de los siglos haya suscitado el mismo deseo de plasmarlo en formas o en palabras, como si lanzase un reto perenne a la imaginación y a la sensibilidad de los artistas. En esto radica ese fenómeno que con un feo nombre llamamos «recurrencia».

Sobre este aspecto de los mitos griegos versa el contenido del presente libro. No nos ha interesado estudiar su génesis ni sus variantes en la Antigüedad, sino sus reapariciones a lo largo de la historia de Occidente desde la Edad Media a nuestros días. Reapariciones que, por haber surgido en contextos culturales radicalmente distintos del medio ambiente en el que se forjaron, excluyen los métodos de estudio habituales de la antropología y han de abordarse con otros criterios hermenéuticos. Éstos, por un lado, los imponen las características *sui generis* del mito griego —al menos las de un puñado de ellos, los verdaderamente pregnantes y representativos— y, por otro, las peculiaridades de sus recreaciones literarias, sin que en éstas interesen tanto los aspectos estrictamente «literarios» —perduración de motivos, imitaciones formales, etc.— como los de significación. En efecto, es obvio que, si en algún momento se sintió el impulso de volver a tratar un tema repetidamente elaborado, fue por algún motivo; y no lo es menos, que el nuevo tratamiento aspira a justificarse con aportacio-

nes propias. Los arranques de ese impulso pueden variar en su naturaleza (en el primer capítulo de este libro se aborda por extenso ese problema), pero en su base está la captación del sentido profundo de un mito y la insatisfacción producida por su planteamiento, desarrollo, o desenlace en sus realizaciones concretas anteriores. El artista capta un mensaje, lo medita, lo reforma en el sentido que estima oportuno y lo retransmite modificado en una variante nueva. De ahí que, para comprenderle, sea indispensable tener una noción previa del sentido del mito griego tratado, deslindando, si procede, sus diversos planos de significación, a fin de dilucidar a cuáles de éstos se ha dado preferencia en la versión ulterior y qué nuevo giro han tomado, consciente o inconscientemente, al recrearse aquél con diferente mentalidad.

Ni que decir tiene que el riesgo de subjetivismo en esta tarea es insoslayable y se hace molesto a quien, como el autor, está acostumbrado a trabajar con métodos más seguros y a pisar terrenos más firmes que los del ensayo. Pero es un riesgo que debe asumirse, en la convicción de que más vale errar fiado en las escasas luces personales, en la observación atenta y el hábito filológico, que ir de antemano dispuesto a servirse del lecho de Procrustes de los apriorismos metodológicos. Por lo demás, contra dicho peligro pueden precaver las siguientes consideraciones sobre la recurrencia de los mitos.

El hecho cultural consciente de reelaborar un mito presupone una toma de postura de cara a su fijación tradicional que determina el sentido de la nueva versión. Los diferentes actos en que esa toma de postura se realiza son los de integración, proyección o enfrentamiento. Por integración entendemos la cabal incorporación en la creación propia de todos los aspectos del mito ya descubiertos en las versiones precedentes. Los grados de la misma son diversos, desde la imitación servil a la superación de los modelos anteriores, bien

por haberse revalorizado alguno de los elementos del mito, bien por la mayor coherencia poética conferida al conjunto de todos ellos. Diferentes escalas de integración mítica se podrán encontrar, por ejemplo, en los tratamientos que dieron al mito de Orfeo, Poliziano, Ronsard o Juan de Jáuregui. El caso extremo de integración lo representa la llamada por Antonio Prieto «fusión mítica», que define como el desplazamiento al unísono, por encima de las barreras cronológicas, del poeta al mito y del mito al poeta, conducente a la total identificación de éste con un argumento mítico, un personaje mítico, o con un personaje real «al que la historia o la leyenda le han conferido la atemporalidad del mito». Un ejemplo harto curioso de fusión mítica podrá ver el lector en el poema *Eurydice* de Edith Sitwell.

Si la integración, con el caso particular de la fusión mítica, presupone aceptar la intemporalidad del mito, la proyección mítica estriba en su desplazamiento a unas determinadas circunstancias temporales y espaciales, o en su determinación en el sistema de coordenadas axiológicas propio de una época dada. Ha sido éste un recurso del que han abusado, con éxito dudoso, en nuestro siglo autores como Anouilh, a diferencia de dramaturgos como Brecht, que han preferido mantener los argumentos míticos en el distanciamiento cronológico de sus primeras realizaciones. Sirvan de ejemplo sus respectivas versiones de *Antígona*. Mas, junto a esta proyección temporal de carácter violento, existe otra forma más sutil de acercar los datos fijos del mito o de la saga a la mentalidad de los contemporáneos, jugando, como diría Aristóteles, con las categorías de lo verosímil y de lo necesario. Fue esto lo que hicieron con el legado mitológico los grandes trágicos griegos, especialmente Eurípides. En el doble desplazamiento del autor al mito y del mito al autor, que se daba simultáneamente en la integración mítica, falta en la proyección el primer sentido del movimiento.

La actitud de enfrentamiento, si bien va unida frecuentemente a la proyección, no la presupone necesariamente. El autor adopta una postura crítica frente a los datos del mito, por razones ideológicas o temperamentales, y los tergiversa o degrada desfigurando su sentido. Los diversos grados de desmitificación que de esa toma de postura derivan van desde la tragedia existencial —un caso típico es la *Antígona,* de Anouilh— a la parodia mítica, como las abundantes comedias áticas de la Archaia y de la Nea o las piezas burlescas, poéticas y teatrales, de nuestro siglo XVII basadas en el mito de Orfeo.

El tipo de reelaboración mítica considerado, aparte de una toma de postura y de una decisión consciente, supone la existencia del mito como construcción acabada y portadora de un mensaje con un sentido susceptible de modificarse. Pero con ella no acaba la gama de posibilidades de evolución ulterior de los mitos. Cabe hablar también de algo parecido a una transformación interna y a una reorganización de los factores míticos significativos, que se sustrae a las decisiones conscientes. Subyaciendo al relato hay en los mitos, según sostiene Lévi-Strauss, una estructura interna, semejante a la del lenguaje, de la que ni el narrador ni el auditorio son conscientes y que consiste en una red de relaciones a diversos niveles establecida según una lógica interna. Los elementos del mito tomados aisladamente carecen de significación, que sólo adquieren en virtud de las mutuas relaciones con los demás elementos del sistema mítico. De ahí que no sea cierto que los hombres piensen en sus mitos, sino lo contrario: *les mythes se pensent dans les hommes, et à leur insu.*

Las analogías con el lenguaje postuladas por Lévi-Strauss llevarían demasiado lejos. De aceptarlas con todas sus consecuencias, se habría de ver correlativamente en el mito un có-

digo convencional o sistema de signos regido por sus propias leyes, en el que la fantasía creadora del individuo —lo mismo que acontece en el lenguaje— podría introducir muy pocas innovaciones. Algo que ya de por sí choca. Los contextos míticos —mejor diríamos «sistemas» para expresarnos en términos estructuralistas— no serían en realidad expresiones de la actividad pensante, sino más bien esquemas impuestos a ésta, algo así como categorías *a priori* que determinarían, como el propio lenguaje, el pensamiento. Admitido esto, habría que añadir, siempre sobre la analogía con el lenguaje, que los mitos evolucionan como éste, de acuerdo con los desequilibrios o tensiones de su estructura interna y con total independencia de quienes los relatan o escuchan. Las presiones estructurales, las casillas vacías o las acciones del contexto, debidamente señaladas *more geometrico* en diagramas, darían razón de sus cambios, que se efectuarían, lo mismo que los de la fonética, de una manera inconsciente, involuntaria y universal —es decir, sin excepciones— en todos los miembros de la comunidad de emisores y receptores, donde un mito determinado funcionase como medio —lo mismo que el lenguaje— de comunicación social.

Evidentemente la realidad no es así, aunque nos gustaría que así fuera, porque en ese supuesto *se non vero, ben trovato*, el estudio de los mitos daría el salto definitivo de lo meramente empírico o especulativo al campo de las ciencias exactas o cuasi-exactas como la lingüística. Es más, en este libro se le verán tomar al mito griego giros tan insospechados en épocas tan impensadas, que se suscita seriamente el problema de si no habrá seguido su propia evolución con absoluta independencia de la voluntad consciente de sus recreadores. Nos referimos, en concreto, al mito de Orfeo en Rilke y en Edith Sitwell y al poema medieval inglés *Sir Orfeo*. En los dos primeros autores parece terminar un proceso evolutivo cuyo punto de partida se encuentra en el propio mito clásico.

En el caso de *Sir Orfeo* una lejana evocación, apenas los nombres de los protagonistas y un eco desvaído de su leyenda, se han prestado a una reconstrucción de enorme fuerza simbólica. ¿Nos hallamos en un caso ante la fase evolutiva final de un sistema mítico, inferible de las presiones estructurales del mismo en fases cronológicas previas, y en el segundo ante la reestructuración de un sistema en ruinas? ¿Hemos de calificar al Orfeo rilkiano como un Neo-Orfeo que ocupase con relación al ovidiano, pongamos por caso, la misma posición que el griego moderno con el antiguo? ¿Es, por el contrario, el *Sir Orfeo,* de cara a las versiones antiguas —realizaciones diversas de un mismo «mitema»— un sistema mítico distinto, de la misma manera que no son ya latín las lenguas romances?

Mas dejemos en este punto los paralelismos que podrían seguir estableciéndose, de admitirse de un modo consecuente la analogía entre el lenguaje y el mito. Si los hemos trazado ha sido para discutir la posibilidad de una evolución interna *sui generis* en los componentes de un mito y la posibilidad también de su reorganización total, fuera de los actos conscientes arriba mencionados de la integración, la proyección o el enfrentamiento. Lo que nos preguntamos ahora es: ¿Qué explicación cabe dar a la evolución y a la transmutación de un mito cuando no se puede atestiguar el deliberado deseo de cambiarlo?

La respuesta a este interrogante se encuentra, a nuestro juicio, en lo que vamos a llamar carga mitopoética. Los diversos elementos que integran la trama narrativa de un relato mítico —los personajes, el argumento, las situaciones— no todos se encuentran en un mismo plano, ni todos tienen la misma importancia dentro del conjunto. Es esto algo obvio, tan perogrullesco, que sonrojaría recordarlo, si no fuera porque en las modernas tendencias estructuralistas la noción global de sistema opera al revés del dicho. Si antes eran los árboles —los elementos singulares— los que impedían ver el bosque,

ahora parece ser el bosque el que nos impide ver los árboles. Pues bien, la carga mitopoética se define no sólo por la función que desempeña cada elemento en el relato, por los hilos de la urdimbre narrativa que en él se anudan o por los simbolismos que en él convergen, sino por las posibilidades que ofrece de ampliar el número de sus funciones, de relacionarse con otros mitos existentes y contraer nuevos valores simbólicos. *Mas este haz de posibilidades evolutivas, en realidad no* se encuentra en el contexto actual de un mito, en el contenido de su mensaje, sino en el impacto que producen en la fantasía de los receptores del mismo, con las consiguientes reacciones en cadena. No se trata de virtualidades potenciales de desarrollo dentro de una misma trama mítica, sino de estímulos a la fantasía para seguir dando vida a criaturas de naturaleza análoga en un proceso mitogenético semejante al de la transmisión de la vida. Si la fantasía se pone a trabajar activamente, impresionada en mayor grado por uno cualquiera de los factores del mito, cuando el receptor retransmite a su vez el mensaje, sobre todo si ha transcurrido algún tiempo, lo hará modificándolo en el aspecto subjetivamente elaborado, aunque pretenda ser estrictamente objetivo en su retransmisión. El contenido del mito experimenta así una transformación que escapa a las decisiones conscientes. Es éste un fenómeno bien conocido en la vida corriente cuando varias personas refieren el mismo hecho presenciado o relatan la misma anécdota. Imaginemos la actividad que pudo desarrollar la fantasía poética de un Rilke en los dos decenios que mediaron entre su *Orfeo, Eurídice y Hermes* y los *Sonetos,* desde la primera sacudida, experimentada al contemplar el conocido bajorrelieve ático, hasta el momento en que, trascendiendo los límites del mito, ya ni siquiera mencionado, la figura de Orfeo se le agiganta hasta identificarse con un dios inmerso en la naturaleza. Lo que el estructuralista, hipostasiando el mito, consideraría resultado de una evolución interna, en realidad

no es sino la culminación de un proceso de creatividad imaginativa provocado por la descarga de un estímulo de alta tensión poética. Pues el misterio de los mitos genuinos radica en esa su capacidad de transmitir la simiente mitogenética de la que están cargados, en el hecho de ser pregnantes en el sentido más literal del término.

Por otra parte, como es lógico, la reelaboración imaginativa personal estará en razón inversa con el grado de perfección narrativa del relato mítico captado. Cuanto mayor sea la precisión y nitidez del mismo, menor será el margen dejado para perfeccionarlo a la propia creatividad poética. Así se comprende que en el *Sir Orfeo* medieval, construido sobre un conocimiento muy borroso de segunda o tercera mano del mito clásico haya tan alto grado de elaboración. Un estructuralista vería aquí la reorganización de un sistema en ruinas, cuando en realidad se trata de la creación de un mito nuevo sobre un pie dado, el de los evanescentes personajes, y una no menos imprecisa historia de pérdida y recuperación de una esposa arrebatada por un ser perteneciente a un mundo distinto. En este caso, sí, hay un acto creador consciente en el poeta, pero es el de montar una historia suya, no la de darle un nuevo enfoque a una ya vieja.

Con estas reflexiones he procurado dejar en claro las directrices que orientaron mi trabajo. Me queda decir dos palabras sobre la estructura del presente libro. El capítulo que lo abre, aunque cronológicamente es siete años posterior al siguiente, considera desde una perspectiva general un problema del que es una concreción el tema del capítulo segundo: la presencia de los mitos griegos en la dramaturgia contemporánea. Mi preocupación por la pervivencia (y el magisterio) de los mitos griegos arrancó de un caso particular: el mensaje que a dos mil quinientos años de distancia sigue emitiendo

la figura de Antígona a un mundo que no ha sabido superar la antinomia entre la libertad individual y la autoridad del estado, la responsabilidad personal y la coacción del poder constituido.

Si la problemática debatida de modo insuperable en la pieza sofoclea tuvo su más trágica candencia en una parte del siglo que yo alcancé a vivir, cuando en 1963 pronuncié en la Universidad de Salamanca una conferencia sobre el mito de Theuth y de Thamus (publicada después en 1965), ya se andaba perfilando la ruptura entre la civilización tradicional basada en el libro y la lectura reposada y la civilización de la imagen con sus formidables medios de comunicación social y manipulación de masas. No había a la sazón una toma tan clara de conciencia de los peligros que dicha ruptura entraña. Todavía no se había extendido partida de defunción a la galaxia Gutenberg de McLuhan, y se saludaban los nuevos inventos de la técnica, desde los medios audiovisuales a las computadoras, como a los grandes liberadores de una humanidad ancestralmente sometida a la esclavitud de un penoso aprendizaje memorístico, a la servidumbre de las letras. Pensé entonces en la oportunidad de meditar las reflexiones que le mereció a Platón un giro no menos trascendental en la historia de la humanidad: el tránsito de la cultura oral, iletrada, al de la cultura escrita, literaria. Y hoy, un decenio después, cuando ya son palpables los efectos de los *mass media* en una juventud que distrae sus ocios no con la lectura, como hasta mi generación se vino haciendo, sino con el televisor y el tocadiscos, el recordar las enseñanzas de Platón no sólo se me antoja oportuno sino hasta necesario.

El capítulo más extenso consagrado al estudio diacrónico de un puñado de versiones representativas del mito de Orfeo creo que deja bien demostrado cómo ha sido precisamente en nuestro siglo cuando se ha llevado a sus últimas consecuencias un proceso mitopoético que arranca de una leyenda

griega. Gran parte de las observaciones anteriores se han hecho para hacer ostensible los supuestos desde los cuales abordé su estudio. Y a modo de colofón, como descendiendo de las empíreas esferas del mito a la prosaica realidad, cierra la serie «Menandro, hoy», donde el lector podrá encontrar un anticipo a escala reducida de muchos de los problemas que agitan al mundo actual, en especial los surgidos del binomio desmitificación-mitificación. A Menandro le tocó vivir una época trágica en la que, al tiempo que se venían abajo los grandes mitos de la *polis* democrática, iban surgiendo para reemplazarlos espurios substitutos, falsos mitos en los que la carga mitagógica —para servirnos de la terminología de Gillo Dorfles— encubría la ausencia de carga mitopoética, de factores positivos mitizantes. En el desbarajuste general el comediógrafo, miembro de una de tantas generaciones silenciosas, no encontró otro asidero para poder sobrevivir que el mito más operativo de cuantos nos legó la antigüedad: el humanismo, la creencia en el valor y en la dignidad del individuo humano como representante autónomo e insustituible de una *physis* común.



MITO GRIEGO Y TEATRO CONTEMPORÁNEO

Por rara paradoja, nuestro mundo, que parece haber tomado conciencia de sí mismo por confrontación «contestataria» con todo clasicismo y se ha complacido con deleite masoquista en la desmitificación de todos los valores recibidos, ha retornado una y otra vez a los viejos mitos de los griegos por múltiples caminos. En una época en que el conocimiento del mundo antiguo se va reduciendo progresivamente en las clases cultivadas y se plantea la conveniencia de prescindir de tan pesado fardo cultural para correr con ágil pie hacia el futuro, los artistas y poetas, como tantos y tantos de sus predecesores de otras épocas, acuden, con admirable contumacia, en busca de inspiración a los viejísimos mitos clásicos. Pero, para hacerles justicia, se impone reconocer que el impulso motor no fue en su caso la admiración devota, ni el deseo de competir en buena lid, bajo normas establecidas, con tratamientos anteriores de los mismos temas, ni la falta de capacidad fabuladora. Antes bien, podríase decir que, si volvieron a ese trasfondo legendario, fue en cierto modo a su pesar, como si, por un lado, sintieran una ancestral llamada a penetrar en la frondosa selva mitológica grecorromana y experimentasen, por otro, la necesidad de adoptar una postura, personal y a la altura de los tiempos, frente a los contenidos de los antiguos mitologemas. Su actitud, como la del historiador o filósofo actual ante las realidades históricas creadoras de ese mundo de ficción, comporta el común denominador de la insatisfacción inquieta.

En efecto, la Antigüedad produce una desasosegante sensación ambivalente al hombre moderno: lejana y próxima, perfecta en su cumplido ciclo mortuorio y a la vez imperfecta, inacabada, fallida, como una bella esperanza frustrada, evoca la nostalgia de lo que pudo ser y no fue, admira por sus logros, irrita por cuantos ideales engañosos parece habernos legado. Unamuno llega a confesar —él, espíritu anticlásico por antonomasia— que lo que más le gusta de los «antiguos de Grecia» es la «inquietud que a cada paso no pueden por menos de dejar descubrir». El propio Pérez Galdós, en el prólogo de una *Alcestis* que representó el 1914, justifica [1] el haber situado la acción de la pieza en la Atenas de Pericles por ser aquella época «la más cercana a la nuestra». ¿A qué se debe todo esto? ¿Por qué [2] esa sensación de inquietud y hasta de cercanía? ¿Por qué esa perennidad del mito o, al menos, esa su obstinada reviviscencia?

El problema ha despertado la curiosidad de estos últimos tiempos en campos diversos, prestándose a una serie de respuestas que quisiéramos armonizar en unas cuantas conclusiones claras.

1. Ésta y la anterior referencia las hemos tomado de pp. 447 y 451 del admirable estudio de J. S. Lasso de la Vega *El Mito clásico en la literatura española contemporánea*, en *Actas del II Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, 1964, pp. 405-466.

2. Una respuesta inmediata a este interrogante se encuentra desde el momento en que se reconoce el modo *sui generis* de instalarse el mito en el espacio y en el tiempo. «Las cosas se hacen viejas —escribía Ortega— porque cada hora, al transcurrir, las aleja más de nosotros, y esto indefinidamente. Lo viejo es cada vez más viejo. Aquiles, empero, está a igual distancia de nosotros que de Platón.» Y muy finamente Díez del Corral *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*, Madrid, 1957, 76, comentando estas palabras, precisa que la imposibilidad de envejecer de las figuras del mito no significa quietud. «El tiempo está en ellas como suspendido, pero no anulado, convertido en un ahora puntual y abstracto; es, antes bien, el suyo un condensado "ahora" "chargé du passé et gros de l'avenir" —cabría decir utilizando una expresión de Leibniz—.» Lo mismo cabe decir de las épocas —la Atenas de Pericles, la Roma republicana— mitificadas por la posteridad. Con ellas no se siente la historicidad caduca del pasado inmediato.

Como exponente de una manera de pensar típica de los profesionales de la Filología clásica puede valer Schadewaldt,[3] que halla la explicación más natural de este fenómeno en el hecho de ser Grecia la «entelequia» de Europa; algo así como si su cultura hubiera transmitido un mensaje genético a la cultura occidental y los λόγοι σπερματικοί sembrados por ella evolucionasen y se perfeccionasen con los siglos sin merma alguna de su prístino carácter. Y evidentemente son muchos los puntos de contacto que entre la cultura griega y la cultura occidental se pueden encontrar en todos los ámbitos, al menos en lo referente a las actitudes intelectuales, a los supuestos básicos de las ciencias y a los métodos de investigación. Pero los hechos que consideramos ahora son de otra índole y no reciben una aclaración satisfactoria con la respuesta de Schadewaldt, generalizadora e idealizante.[4]

La razón de esa «Heimweh nach Hellas», o cuando menos de la raíz psicológica del poderoso atractivo que sobre el hombre moderno ejercen los mitos griegos, la puso el psicoanálisis en el hecho de visualizarse en ellos conflictos subconscientes comunes a toda la humanidad (Freud), o de que encarnan esos arquetipos del subconsciente colectivo, creados en el transcurso de los tiempos, que operan sobre el individuo y la sociedad (Jung). Si el *Edipo rey*, por ejemplo, nos sigue conmoviendo, no se debe al contraste entre el destino y la voluntad humana, sino a la naturaleza del material tratado. «El

3. SCHADEWALDT, *Heimweh nach Hellas heute?*, en *Gymnasium* LXVI 1958, pp. 1-5.

4. No puede negarse, empero, lo que hay de verdad en la posición de Schadewaldt. Si los mitos griegos perduran en las literaturas europeas se debe no tanto a sus características —fluidez, valor paradigmático— como a cierta capacidad del mundo occidental para sacar partido de ellos planteándoles nuevas exigencias que requieren «su renovada adaptación, su transfiguración o su amortiguamiento». Aunque no es filólogo clásico, DÍEZ DEL CORRAL o. c. 97 coincide en el fondo con Schadewaldt al observar: «Si Europa ha alcanzado en todos los órdenes altas metas es porque se trata de una cultura en segunda potencia. Los antiguos pusieron una crecida cantidad que los occidentales han sabido luego multiplicar.»

poeta, al revelar el pasado y sacar a luz la culpabilidad de Edipo, nos está obligando a examinar nuestros adentros, en los que todavía se encuentran, aunque reprimidos, los mismos impulsos» (a saber, el de la unión sexual con la madre y el de matar al padre).[5] En una palabra, la representación de esta tragedia seguiría operando en el hombre moderno algo así como una cura homeopática del subconsciente en virtud de un proceso análogo a la κάθαρσις trágica aristotélica. Pero tampoco es válida esta explicación, desde nuestro punto de vista, ni en el caso aducido ni en otros muchos mitos en que no cabe detectar complejo universal alguno. Y no es que demos del todo la razón a Corneille, aunque estamos muy tentados a dársela, cuando afirma[6] que el *Edipo rey* sólo nos puede inspirar compasión y no temor, por la imposibilidad de hallarnos en una situación como la suya. Lo que nos mueve a quitarle la razón a Freud es el hecho de ser todas las reelaboraciones modernas del tema, desde los *Oedipe*, de Corneille (1659) y Voltaire (1718) al de Gide (1930) y *La machine infernale*, de Cocteau, pasando por *Ödipus und die Sphinx*, de Hofmannsthal (1905), obras sin nervio, muy inferiores al prototipo sofocleo, las cuales se ven obligadas, para causar cierto impacto, o a la exageración de la ironía trágica (así el de Yeats), o a variar la cronología de los acontecimientos (Hofmannsthal), o a valorizar aspectos inéditos, como es el marco

5. FREUD, *Oedipus Rex*, en TH. WOODARD, *Sophocles. A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, N. J., 1966, pp. 102-103.

6. El texto de Corneille al que me refiero puede encontrarse en *Discours de la tragédie et des moyens de la traiter selon le vraisemblable ou le nécessaire* (*Œuvres complètes*, París, Ed. du Seuil, 1963, 831, col. 2). Corneille no logra comprender que Aristóteles, habida cuenta de su doctrina de la κάθαρσις trágica, elija como ejemplos de héroes trágicos a Edipo y a Tiestes. Refiriéndose concretamente a éste dice (lo que también puede aplicarse a Edipo): «Si nous attribuons son malheur à son inceste, c'est un crime dont l'auditoire n'est point capable, et la pitié qu'il prendra n'ira jusqu'à cette crainte qui purge, parce qu'il ne lui ressemble point... J'avoue donc avec franchise que je n'entends point l'application de cet exemple.»

sociológico del drama, destacado en la versión fílmica de Pasolini.

Este fracaso se debe, en el fondo, a otros motivos apuntados también por la crítica literaria de orientación psicoanalítica, a saber, el desinterés que inspira como tema teatral lo concreto patológico. Uno de los síntomas de la crisis de creatividad del moderno teatro norteamericano, según ha señalado Philip Weissmann,[7] es el abuso de la biografía y de los historiales clínicos en la escena, cuando lo que el auditorio quiere es un «retrato de los sufrimientos psíquicos del hombre por sus conflictos universales inconscientes en formas estéticamente comunicadas». Ahora bien, el caso de Edipo no puede recibir un nuevo tratamiento escénico que descubra en el tema facetas imprevistas, precisamente por ser un caso límite, tratado de una vez y para siempre en forma insuperable por Sófocles.[8]

La motivación del retorno del mito clásico a la escena no ha de buscarse en la evocación de la historia infantil de cada uno, variable en sus matices indefinidamente, sino en un contexto más amplio, precisamente ese de «los conflictos universales e inconscientes» propios del clima espiritual de cada épo-

7. WEISSMANN, *La creatividad en el teatro. Estudio psicoanalítico,* Méjico, 1967, p. 219.

8. En efecto, la universalidad del complejo de Edipo, como ha puesto de relieve ERICH FROMM, *Psicoanálisis y religión,* Buenos Aires, 1967, pp. 107-108, no radica exclusivamente en la esfera del sexo, caso límite tratado en el mito, sino en la de las relaciones interpersonales. «La esencia del incesto no es el anhelo sexual por los miembros de la misma familia. Este anhelo, siempre que se encuentra, es sólo una expresión del deseo, mucho más profundo y fundamental, de seguir siendo niño apegado a las figuras protectoras de las cuales la madre es la primera y más influyente.» El complejo de Edipo, en última instancia, no es más que una manifestación del temor a la libertad, a contraer responsabilidades, a sentirse como individuo autónomo e independiente, lejos del ámbito autoritario y protector de la familia. «Cuando Jesús dijo: "Pues he venido a separar al hijo de su padre y a la hija de su madre y a la nuera de su suegra" (Mt X 35), no quería señalar el odio hacia los padres, sino expresar de la forma más drástica e inequívoca el principio de que el hombre tiene que romper los lazos incestuosos y hacerse libre con objeto de ser humano.»

ca. La tragedia ática se desarrolló en el siglo v a. J.C. durante la crisis espiritual que sucedió a la vertiginosa evolución de los siglos VII y VI. Los historiadores, filósofos y filólogos decimonónicos, deslumbrados por el fulgor de este período, no prestaron hasta Nietzsche la debida atención a su fondo sombrío de inquietudes, de angustias, de íntimas insatisfacciones producidas por el conflicto entre las lealtades del sentimiento y las exigencias de la razón que paulatinamente iban destruyendo los cimientos que sustentaron la vida griega durante siglos. En medio de las tensiones sociales y de la amenaza constante de la guerra, los avances de la ilustración no lograban desarraigar las estructuras de la «guilt-culture» en que se había transformado la «shame-culture» de la época aristocrática. Ni la ciencia incipiente, ni la filosofía condenada al fracaso por la misma multiplicidad de sistemas irreconciliables en que se había desmembrado, podían recabar para sí la función de guía espiritual que la crítica racionalista había arrebatado a las tradiciones y a la religión. Un personaje como Sócrates, según la elocuente descripción de la trayectoria de su vida en el *Fedón*, puede servir de símbolo de las inquietudes del período.

Cabe hablar, pues, de una edad conflictiva, para emplear un término de Américo Castro, en la que se siente como nunca ese juego de oposiciones irreductibles a que vive sometido el hombre en el que desde Goethe[9] se viene haciendo residir la esencia de lo trágico. O, para emplear la terminología marxista: la dialéctica de las contradicciones históricas se dejaba sentir como no se había sentido anteriormente. La Antigüedad, que no nos ha legado una definición de lo trágico, nos ha

9. Goethe, en carta del 6 de junio de 1824 al canciller von Müller, se expresaba así: «Alles tragisches beruht auf einem unausgleichbaren Gegensatz. Sowie Ausgleich eintritt oder möglich wird, schwindet das Tragische.» Sobre el problema general de lo trágico, cf. A. LESKY, *Zum Problem des Tragischen*, en *Gesammelte Schriften*, Berna, 1966, pp. 213-220 (*Sul problema del tragico*, en *Dioniso*, XX, 1957, pp. 3-29).

dejado, en cambio, en la *Poética de Aristóteles*[10] una descripción del héroe trágico bastante aceptable. No se trata de un malvado ni tampoco de un dechado de virtud, sino de un hombre de relevantes cualidades y de grandes defectos, si se quiere, que por una falta suya se precipita en una desgracia inmerecida. Precisamente por ser inmerecedor de su sino despierta nuestra compasión y por la posibilidad de identificarnos con él, de comprender su problema y su situación, suscita nuestro temor: las dos pasiones cuya κάθαρσις se operaba en la tragedia. El héroe trágico, a diferencia del épico, descomunal irresponsable movido por su sed de proezas y de honor, es un hombre como todos nosotros, es el ὅμοιος, el «semejante» por excelencia. Consciente de su responsabilidad, conocedor de los peligros y de sus limitaciones, tiene, si incurre en falta, la suficiente firmeza para aceptar su sino y los arrestos necesarios para luchar denodadamente hasta el final sin desfallecimientos. Tal como describiera Pericles el carácter de sus compatriotas en el epitafio tucidideo.

Ahora bien, los héroes trágicos en esta su dimensión paradigmática, en su capacidad de referencia universal, no son entes de ficción nacidos de la fantasía de los grandes poetas que fueron Esquilo, Sófocles y Eurípides, sino personajes del mito, aunque, eso sí, reinterpretados con ánimo de esclarecer las circunstancias de su historia y de valerse de ésta para transmitir una enseñanza. Los poetas griegos, especialmente los grandes trágicos, se tenían por maestros de su pueblo, aspiraban a marcar pautas de conducta personal y a analizar las circunstancias de su sociedad y de su mundo, ya se tratara de dar un aviso sobre los peligros de una política personalista, ya de apuntar los riesgos y las crueldades gratuitas de la guerra, ya de aludir al trato inicuo dado a la mujer por la sociedad contemporánea. Piénsese, a título de ejemplo, en

10. Cap. XIII.

la *Antígona* de Sófocles, en *Las troyanas* o la *Medea* de Eurípides. Por lo demás, se esforzaron por justificar, encuadrándolo dentro de un orden superior de cosas, el conflicto trágico de sus personajes, haciendo ver cómo el angustioso debatirse de éstos no era, en última instancia, gratuito, ni tampoco injusticia declarada por parte de los dioses su fracaso final. Gracias a su firmeza y perseverancia, el héroe —llámese Edipo, Orestes o Antígona— transciende su culpa, su ὕβρις o su rebeldía frente a los designios superiores que rigen la vida de los hombres. Gracias a la catástrofe final se restablece el orden natural de las cosas; se expía una culpa hereditaria, termina un linaje maldito, desaparece el miasma que su presencia produce y todo se reintegra a la normalidad. En una palabra, lo que con su reelaboración de los mitos pretendieron los trágicos griegos fue dar orientación y sosiego a sus contemporáneos, angustiados por la herencia espiritual de un pasado sometido a revisión, inquietos por un porvenir incierto, indecisos ante el camino a tomar. Para ello se valieron de ejemplificaciones, se sirvieron del procedimiento de las analogías de destinos de todos conocidos.

Pero si esto era posible, se debía a las características *sui generis* del mito. Por μῦθος entendían los griegos, por una parte, un relato que no podía confirmarse por la razón; por otra, una vieja historia. El mito relataba los orígenes del cosmos o de una institución; revelaba un futuro transcendente, cuya realidad indemostrable tan sólo podía ser objeto de fe y de creencia; refería acontecimientos pasados de extraordinario valor indicativo. Los antiguos no conocieron la frontera que hoy se establece entre mito y saga, de un lado, y saga e historia, de otro. Para Sócrates eran μῦθοι las fábulas de Esopo, y para el común de los atenienses Teseo u Orestes tenían la misma historicidad que un Temístocles o un Pisístrato. Pero, no obstante, había un general barrunto de que el rasgo distintivo de los μῦθοι frente a los demás tipos de relatos

tradicionales era el tener un sentido pregnante y el servir de base para la comprensión de los fenómenos de la naturaleza, la posición del hombre en el universo o el mundo de los valores éticos. El pensamiento mítico opera por medio de símbolos e imágenes; concretiza en casos singulares hechos universales y supone un primer esfuerzo del hombre para dar respuesta a los enigmas que le plantean su entorno y su propia existencia. Se ha dicho sin razón que responde a una forma de pensar prelógica, como si el mecanismo psíquico de los hombres primitivos obedeciera a leyes distintas de las que rigen las operaciones mentales de los miembros de las sociedades avanzadas. En realidad, el pensamiento mítico posee una esfera de intereses mucho más amplia que el pensamiento abstracto, porque tiene en cuenta consideraciones —la intencionalidad, la finalidad— que éste rechaza como improcedentes. El pensamiento abstracto es, como el λόγος, la prosa, analítico; el pensamiento mítico es, como la poesía, fundamentalmente sintético y simbólico, pero no es en absoluto ni irracional ni antirracional. Una y otra forma de pensamiento no se excluyen y hasta se complementan —véanse los diálogos platónicos— armoniosamente.

Pues bien, con lo que llevamos dicho, llegamos ya al momento de dar una primera impostación a nuestro tema. ¿Se dan en las sociedades actuales desarrolladas, la de consumo y la socialista, las condiciones favorables para que un espectáculo colectivo, como fue en su día la tragedia ática, pueda desarrollarse? En pleno predominio de la ciencia y de la técnica ¿puede el poeta recabar la función educativa que asumió antaño y tener el mito la misma carga emotiva e intelectual? Algo puede ayudar a responder a esto una somera consideración de las circunstancias de nuestra época a la luz de un parangón, también somero, con el cuadro descrito del mundo espiritual de la Atenas del siglo v. Las analogías de coyuntura histórica entre un momento y otro son, a poco que se re-

pare en ellas, sorprendentes. Jamás se ha vivido, como ocurrió entonces, un período de mayor prosperidad y esplendor, jamás ha tenido el hombre confianza mayor en los recursos de su inteligencia y como nunca es válido el canto a la grandeza del hombre del estásimo segundo de la *Antígona* sofoclea. Pero, asimismo, en pocas ocasiones el ser humano se habrá encontrado tan inseguro y desvalido. Sin el apoyo de la religión, perdido el carácter sistemático de la filosofía, desasistido en último término de la ciencia, que reduce a un complejo de causas bioquímicas su realidad humana y a un determinismo ciego su libertad, el hombre navega en un mar de incertidumbres. Los peligros de la deshumanización en las sociedades altamente industrializadas ya puestos de relieve hasta la saciedad desde Huxley y Orwell al momento actual en Occidente, comienzan a llamar la atención en los países socialistas al cundir la alarma [11] frente a los nuevos tipos de «alienación» originados por el burocratismo estatal y la economía dirigida. El temor a una apocalipsis atómica es general.

Recientemente, un crítico francés, Jean Marie Domenach,[12] y un crítico inglés, Leo Aylen,[13] fijando su mirada en el actual panorama europeo, han analizado los presupuestos que en nuestro mundo se encuentran para la instauración de un nuevo teatro trágico. Más atento a lo trágico en sí el primero, en su libro precisamente titulado *El retorno de lo trágico*, avisa de la vuelta inevitable a esa «ciega interrogación», a esa inquietud larvada constitutiva de lo trágico, pese a todos los esfuerzos realizados por eliminarlo de nuestro mundo «ahogándolo en el bienestar de la ciencia». La «nueva tragedia» surge precisamente de que nuestra época, «al proponer a cada

11. Cf. los estudios de Vranicki, Schatz, Winter y Niel en la parte *Sobre la alienación* de *Humanismo socialista* (compilación de monografías recogida por Erich Fromm, Buenos Aires, 1968, pp. 269-305).
12. Domenach, *El retorno de lo trágico*, tr. cast., Barcelona, 1969.
13. Aylen, *Greek Tragedy and the Modern World*, Londres, 1964.

uno la felicidad y la libertad, abre a cada uno un destino individual», democratizándose así lo que era antaño privilegio del héroe. Más ceñido a los aspectos puramente teatrales del tema, Leo Aylen señala la perentoriedad con que se deja sentir, en el momento de máxima especialización de las ciencias y de mayor riesgo de perder la imagen unitaria del hombre, la necesidad de un teatro trágico moderno cuya finalidad fuera la de ilustrar a éste sobre su situación actual y posibilidades de futuro. El poeta racional asumiría las funciones del poeta trágico ateniense: se dirigiría a todo el pueblo y no a las «élites» burguesas que llenan hoy los teatros; llevaría a cabo su misión educativa por el único procedimiento posible cuando se trata de orientar la conducta moral, la ejemplificación analógica con otros comportamientos semejantes en situaciones semejantes. La capacidad crítica del auditorio se despertaría con un espectáculo dedicado en su mayor parte a la discusión razonada, en el que todo descriptivismo naturalista y psicologismo burgués quedaría descartado, por ser más propio lo uno y lo otro de medios diferentes de expresión artística.

La coincidencia de fondo es total; ambos análisis, aunque efectuados desde enfoques diferentes, vienen a testimoniar la congruencia con nuestro clima espiritual de un teatro que reúna las condiciones definitorias, según Albin Lesky,[14] de lo trágico: una πρᾶξις σπουδαία o asunto serio, conforme a la exigencia aristotélica, una «Beziehungsmöglichkeit auf das Wir» o capacidad de referencia universal y un λόγον διδόναι o esfuerzo de explicación racional de los problemas. La tesis de Aylen, por ejemplo, se acerca a las de Friedrich Sengle y de Joseph Bernhardt[15] por cuanto que sitúa la posibilidad actual de encontrar temas trágicos en el medievo cristiano, cuyo dis-

14. Lesky, o. c., p. 215.
15. Cf. Lesky, *ibid.* con breve discusión de sus respectivas ideas expuestas en *Vom Absoluten in der Tragödie* y en *De profundis*.

tanciamiento con nuestro mundo puede compararse al de las sagas heroicas con respecto al siglo v ateniense. Sengle había insistido en la necesidad de una superestructura absoluta en toda tragedia que representase el plano de la solución, paralelo al plano de conflicto, donde los padecimientos de éste encontraran su sentido; y Bernhardt defendió, frente a quienes la negaban, la posibilidad de una tragedia cristiana.

No obstante, para que un teatro de auditorio tan amplio como el postulado por Aylen fuera factible en nuestros días sería menester que se cumplieran dos condiciones previas: una ocasión ritual, como la que en su día congregaba a todo el pueblo ateniense en el teatro de Dioniso, y la existencia de mitos actuales equiparables en sus virtualidades a los mitos de los griegos. Aylen rechaza la primera hipótesis por imposible y sugiere que tal vez la televisión pudiera suplir, en su llegada a todos, las ocasiones pasadas de confluencia masiva. En cuanto a la segunda, tan sólo considera factible acudir al caudal de leyendas e historias del medievo cristiano y europeo.

A esta manera de ver las cosas conviene, empero, oponer ciertos reparos. Aylen tiene la atención acaparada por cierto tipo de teatro trágico actual, con el que es quizá excesivamente severo; nos referimos al teatro francés de los años que antecedieron y siguieron inmediatamente a la segunda guerra mundial, un teatro de minorías cultas que sentía predilección por reelaborar los mitos clásicos. Evidentemente, a sus representaciones no acudía el pueblo en masa, pero no por minoritario se le puede tachar de burgués ni se le ha de negar su carácter de síntoma de un momento histórico. Por otra parte, Aylen, quizá influido por el ambiente anglosajón, desatiende ciertos fenómenos típicos de nuestro mundo en los que, con la afluencia masiva de la gente, se percibe la reaparición del rito, amén de modos colectivos de pensar de clara raigambre mítica.

Dejando de lado la manera de vivir la religión de la gran

masa, en la que —para expresarnos con las palabras de P. H. Maurier—[16] «le christianisme est plutôt un paganisme qui s'ignore», *porque la masa vive los ritos cristianos sin instalarse en la fe propiamente dicha*, paradójicamente la pervivencia de ese paganismo larvado es todavía más visible en las sociedades totalmente desacralizadas, según han puesto de relieve los estudios de Greeley, Caillois y Mircea Eliade. El hombre moderno, incluso en los países que declaran practicar el ateísmo científico, necesita en su vida social de infinidad de ceremonias, a las cuales, de aparecer en otros contextos históricoculturales, no se vacilaría en calificar de ritos religiosos.[17] Nada más ilustrativo al respecto que unas palabras de A. Greeley[18] ampliamente citadas por los historiadores de las religiones y los sociólogos. «Basta con visitar el salón anual del automóvil para reconocer en él una manifestación religiosa profundamente ritualizada. Los colores, las luces, la música, la reverencia de los adoradores, la presencia de las sacerdotisas (las presentadoras), la pompa y el lujo, el derroche de dinero, el gentío apiñado, todo eso constituiría en otra cultura un oficio altamente litúrgico... el culto del automóvil sagrado por sus fieles y sus adoradores.» Y los teorizantes del marxismo estarían plenamente de acuerdo con este punto de vista. Ésos son los extremos, dirían, a que conduce la reificación o «fetichismo de las mercancías» en las

16. MAURIER, *Essai d'une théologie du paganisme*, París, 1965, p. 16.
17. Según la definición de ERICH FROMM, *Psicoanálisis y religión*, Buenos Aires, 1967, 141, en sentido general «un ritual es un acto compartido que expresa tendencias comunes que tienen su raíz en valores comunes». Dentro de los rituales los hay irracionales, basados en la represión de los impulsos irracionales, y racionales, que expresan tendencias que el individuo reconoce como valiosas. En el mundo moderno, en el que hay pocas oportunidades de compartir con los demás los actos de devoción, «cualquier forma de ritual» ejerce un tremendo atractivo, del que han sabido valerse bien los caudillos de los regímenes autoritarios.
18. Cf. MIRCEA ELIADE, *Survivances*, en *Diogène*, XLI, 1963, p. 23; y H. MAURIER, o. c., p. 108, n. 4.

sociedades de consumo: la aparición de nuevas formas de idolatría.[19]

Pero, si las modernas sociedades tienen sus ritos, no es menos cierto que poseen y necesitan, como las primitivas, sus mitos, en los que cabe distinguir dos grandes grupos, los que se ofrecen como materia de fe a toda la colectividad y los que se exponen como modelo a la conducta del individuo. Los primeros, substitutos de los dogmas religiosos, contendrían algo así como la mitología olímpica, y los segundos, más cerca de la saga, la mitología secundaria de los héroes. Aparte de los ya caducos mitos del nacionalsocialismo y del fascismo, el mito de mayor difusión en nuestros días no es sino una versión nueva del antiquísimo del retorno al paraíso, proclamado por el marxismo a título casi de una escatología. El viejo motivo del Justo sufriente (el proletariado), así como típicos rasgos de la fenomenología religiosa, libros sagrados, profetas, apóstoles, herejes, amén de coincidencias de fondo con la dogmática de algunas religiones orientales,[20] vienen a demostrar que no todo es racionalismo puro en una doctrina que se jacta de científica.

Lo mismo ha de decirse de ciertos modos de pensar en boga en las naciones más escépticas y burguesas del Occidente. Aunque se antojen un tanto caducas las pretensiones proféticas de Hölderlin, Nietzsche, Stefan George y Rilke, el hombre moderno se siente, sin necesidad de arrullos poéticos, juguete de fuerzas sobrehumanas, misteriosas, inaprehensibles, que son el correlato actual de la μοῖρα, la ἀνάγκη, la τύχη o el *fatum* de los antiguos, llámense Desarrollo, Sociedad, Vida,

19. Estas nuevas formas de idolatría las define ERICH FROMM, *Psicoanálisis y religión*, p. 152, como la «deificación de las cosas, de aspectos parciales del mundo, y la sumisión del hombre a tales cosas, en contraste con una actitud en la cual la vida está dedicada a la realización de unos altos principios de vida, los del amor y la razón».

20. Sobre este último punto, cf. R. C. ZAEHNER, *Das religiose Element im Marxismus*, en *Antaios*, I, 1960, pp. 566-579.

Historia. «Decimos de la Historia —escribe Gerhard Krüger—[21] lo que antes sólo se decía del Dios de la Biblia: nos asigna nuestra misión vital, somos responsables ante ella, nos juzgará.» Expresiones que rebasan peligrosamente el campo de la pura metáfora y plantean el problema de cuál es la verdadera concepción que las sustenta.

A nivel más humilde, la gran masa entretiene sus ocios y da pábulo a su imaginación con los substitutivos de los mitos heroicos de los antiguos —el «Superman», el Agente secreto, modernos paralelos de Heracles o de Aquiles— y se arrebata con los múltiples Orfeos de moda de los conjuntos «pop».

Todos estos fenómenos no deben extrañar. «El hombre moderno —dice el P. Maurier—[22] se enfrenta también a la condición humana que comporta siempre las mismas estructuras esenciales, los mismos arquetipos antiguos, las mismas angustias, los mismos sueños a los que es menester hallar una espita. Toda sociedad debe permitir forzosamente, de una manera u otra, que se ejerzan estos arquetipos, so pena de catástrofes sociales y psíquicas. Si esta espita no es formalmente religiosa, si está desacralizada, revive, empero, en los "folklores" que se resucitan, en las celebraciones cívicas, en la literatura o la estética, el deporte o los logros espectaculares de una técnica de vanguardia.»

Queda, pues, apuntada, al menos teóricamente, la funcionalidad en nuestros días de un teatro trágico, masivo y didáctico; queda, asimismo, probado un proceso larvado u ostensible de mitificación en las sociedades actuales y señalada la pervivencia de los ritos. Ahora bien, la pregunta que sale al paso es la del por qué retornar, para el debate de los problemas actuales, a la mitología de los griegos cuando otras «mi-

21. Krüger, en p. 121, de *Mythisches Denken in der Gegenwart*, en *Die Gegenwart der Griechen im neueren Denken. Festschrift für Hans-Georg Gadamer zum 60. Geburtstag*, Tubinga, 1960, pp. 117-122.
22. Maurier, o. c., p. 109.

tologías» más próximas a nuestra época podrían desempeñar el mismo cometido. Con esto entramos de lleno en nuestro tema, que vamos a abordar, como hasta aquí hemos venido haciendo, por partes.

Ante todo, conviene dar una explicación obvia que ya ha sido apuntada anteriormente, la de que nuestra época todavía no ha tenido el tiempo suficiente para crear una «mitología» con la solera y el valor paradigmático de la antigua, precisamente porque desde el Renacimiento a nuestros días la humanidad europea ha pretendido vivir de espaldas al mito y orientarse en el mundo exclusivamente por medio de abstracciones racionales; aunque, según hemos visto, tan sólo lo haya logrado a medias. Pero, aparte de esto, hay otras razones de tipo pragmático, de orden psicológico y de fisonomía espiritual de nuestro tiempo que justifican esta reaparición del mito griego en el teatro.

La crítica literaria marxista, representada en lo que nos incumbe por los escritos sobre teatro de Bertolt Brecht y sus comentaristas, justifica aparentemente la elección de temas clásicos por lo que Peter Witzmann[23] llama «Prinzip der Benutzbarkeit», es decir, el utilitarismo oportunista propio de una situación histórica «en la que el artista socialista tiene que probar la utilidad polémica de las obras de arte del pasado en su disputa inmediata con el oponente burgués». Ahora bien, este principio se sustenta, a su vez, en un postulado que aproxima curiosamente los puntos de vista del marxismo a los del más ortodoxo humanismo de signo burgués: a saber, el del valor perenne, por encima de los azares de los tiempos, de las grandes obras de arte. Sobre este particular Bertolt

23. WITZMANN, *Antike Tradition im Werk Bertolt Brecht*, en *Lebendiges Altertum*, XV, Berlín, 1964², pp. 97-98. La actitud marxista frente a la herencia cultural del pasado se define (p. 9) en análogos términos: «Das Problem Erbschaft spielte hier eine andere Rolle. Weder "Totenbeschwörungen" noch "weltgeschichtliche Rückerinnerungen". Vielmehr wurde gefragt, wie ein historisches Stoff im Kampf für die Befreiung des Proletariats verwendbar sei.»

Brecht se expresa[24] con unos términos tan tajantes y precisos, que no pueden por menos de reconfortar a los filólogos clásicos de otras latitudes acostumbrados a los desdenes de la sociedad de consumo hacia su campo de estudios. «La reelaboración socialista y realista de las antiguas obras clásicas parte de la concepción de que el género humano ha conservado aquellas obras que marcaron sus progresos en el sentido de una humanización cada vez más fuerte, más sensible y más inteligente. La reelaboración, por consiguiente, acentúa las ideas progresistas de las obras clásicas.» Pero, aparte de esta apropiación marxista del legado de la tradición, al menos el de carácter «progresista», hay otro motivo para estudiar, interpretar y remodelar las obras clásicas que Brecht percibe con el fino instinto de un teórico de la educación: a saber, el hecho de que los problemas, cuando se proyectan al pasado, se dejan captar mejor, porque se muestran con nítidos perfiles, sin las brumas pasionales y emotivas que los encubren en su planteamiento actual. De ahí que postule el realizar «Gegenentwürfe» o contraproyectos de los temas clásicos para destacar determinados aspectos, o bien hacer nuevas formulaciones de ellos antes de darles forma teatral. Frente al teatro burgués decimonónico, centrado en demasía en el análisis psicológico de los personajes, Brecht (quien, por lo demás, concuerda con los antiguos en negar la existencia del arte por el arte) señala con Aristóteles que lo fundamental de toda pieza de teatro es la «Fabel» (el μῦθος, la trama o argumento), aunque difiera del punto de vista aristotélico al asignar al teatro no sólo la misión de interpretar el mundo, sino también la de cambiarlo.[25]

Un marxista, pues, como Brecht coincide en lo fundamental con los puntos de vista de un crítico de la B. B. C. inglesa,

24. Texto de Brecht citado en WITZMANN, o. c., p. 13.
25. Cf. B. BRECHT, *Écrits sur le théâtre*, París, 1963, p. 175.

como Aylen, en lo referente a definir el cometido del teatro y la función de esas «historias seminales» que son los mitos. Una obra suya, la *Antígona,* demuestra hasta qué punto sabe en la práctica ser congruente con sus ideas. Frente a otras reelaboraciones del tema sofocleo que vieron la luz, a lo largo de nuestro siglo, en diversos momentos clave de su trágica historia, la obra de Brecht pretende no salirse del plano paradigmático y acrónico del mito. Frente al idealismo de Hasenclever (autor de una *Antígona* en 1917), a la vaguedad de sus ideas revolucionarias y reminiscencias cristianas; frente al drama existencial de Anouilh (1942), desprovisto de todo sentido y significación política, la reposición de Brecht, dentro de la línea marxista más ortodoxa, se propone exponer como problema objetivo «die Rolle der Gewaltanwendung beim Zerfall der Staatspitze», el papel de la violencia en el desmoronamiento del Estado.[26] Brecht se cuidó muy bien de titular su obra *Die Antigone des Sophokles* y de ceñirse en lo posible a la versión de Hölderlin para que cualquier alusión que se pretendiera ver a la oposición a la dictadura nazi —corría entonces el año 1947— quedara de antemano descartada y no perdiera tampoco la obra nada de su empaque literario.

Pero es evidente que no todos los mitos heredados de los griegos son susceptibles de emplearse con finalidad política ni se prestan a una reelaboración tan consciente y objetiva. La razón de su pervivencia no debe buscarse en sus valencias intelectuales o en sus estímulos a la acción, sino en sus valencias emotivas. Mircea Eliade, que ha estudiado detenidamente el prestigio mágico de los orígenes en las sociedades primitivas, señala que la idea implícita en los rituales de «retorno al origen» es que es la primera manifestación de una cosa la significativa y válida, y no sus sucesivas epifanías.[27] *Mutatis*

26. Cf. WITZMANN, o. c., pp. 97-98.
27. ELIADE, *Mito y realidad,* Madrid, 1968, p. 48.

mutandis, como si el ser humano llevara en el hondón de su alma ese convencimiento, se podría aplicar eso a la literatura. Estamos plenamente de acuerdo con Käte Hamburger[28] en que la causa, en última instancia, del perdurable influjo de la tragedia ática en la literatura europea se debe al hecho de que dio forma poética por primera vez a la problemática de la existencia del hombre y, por la misma razón, quedaron como modelos las circunstancias y situaciones externas en que se manifestó dicha creación poética. Puestos a tratar de la devoción conyugal, la pasión culpable, la venganza de la mujer herida, las figuras de Alcestis, Fedra, Medea, etc., se imponen con toda su fuerza arquetípica. Podrá variar el enfoque del problema, se podrán alterar las circunstancias, cambiarán las simpatías: el mito permanece inalterable en lo fundamental.

Pero hay aún más: nuestro siglo paradójico, si en la ciencia y en la técnica, en la sociología y la política, ha llevado la organización racional a extremos inauditos, en otras esferas de la vida, concretamente en el arte, muy en especial en la música y en las artes plásticas, parece esforzarse por recuperar la pureza perdida de las formas primitivas. Este fenómeno, que, por un lado, no va reñido con el formalismo de la ciencia actual, según habremos de especificar más adelante, responde, por otro lado, a una añoranza inconsciente de los orígenes, a un deseo tácito de recuperar la imagen del mundo simple y unitaria del hombre primitivo. Es sintomático de esta nostalgia difusa el prestigio de que goza entre filólogos, filósofos e historiadores la época arcaica griega. Frente a otras épocas que se recrearon en la superficie tersa, majestuosa, apolínea de lo clásico, desde Nietzsche para acá lo que más llama la atención es el trasfondo encrespado, dionisíaco que la subyace. Paralelamente, en los poetas actuales es visi-

28. Hamburger, *Von Sophokles zu Sartre. Griechische Dramenfiguren antik und modern*, Stuttgart, 1962, p. 16.

ble lo que Díez del Corral[29] llama «progresiva tendencia general hacia el arcaísmo en el mito».

Los mitos, cuanto más arcaicos, mejor se prestan a la descomposición en elementos simples y a la recombinación de éstos en planteamientos nuevos y soluciones modificadas de los problemas que encarnaban. Aunque la capacidad de sugerencia de los mitos clásicos no se agota con el remozamiento de sus temas. A veces la inquietud o la insatisfacción que producen lleva a descubrir aspectos de una realidad que no tocaron. Lo que impulsó a O'Neill a componer su obra *Mourning Becomes Electra* fue el dar a la figura moderna de Electra (Lavinia) un final trágico a la altura del personaje. «¿Por qué las Furias —se pregunta—[30] habían de dejar a Electra escapar sin castigo?... Una debilidad en lo que nos queda de la tragedia griega es que no existe una obra acerca de la vida de Electra después del asesinato de Clitemestra. E, indudablemente, el tema posee posibilidades trágicas.»

El éxito del mito en un teatro que aspire a ser didáctico y constructivo, como el de Brecht, o al menos rebasar el mero esteticismo para adentrarse en el conocimiento de la vida, como el de O'Neill, está garantizado por los motivos enumerados anteriormente. Su fracaso lo está también cuando se considera el teatro como un mundo de ficción al margen del mundo de las realidades humanas y se deja arrastrar el autor por sus caprichos personales sin haberse detenido a pensar, seriamente como Brecht, qué es lo que va a decir, ni haber meditado todas las implicaciones del mito que tiene entre manos. Y esto vale para las superficiales y arbitrarias reelaboraciones de Gide, Giraudoux y, sobre todo, Cocteau, cuyas obras de tema clásico resultan incomprensibles a todos, salvo quizá —como dice con humor británico Aylen—[31] a los fran-

29. Díez del Corral, o. c., p. 206.
30. Cf. Weissmann, o. c., p. 196.
31. Aylen, o. c., p. 267

ceses, «que, según es notorio, son el pueblo más inteligente del mundo».

Las motivaciones psicológicas del retorno al mito se conjugan con ciertas estructuras de la cultura actual, como producto objetivo y autónomo que es ésta de una mentalidad general. El gusto por el mito en el teatro, es decir, por los problemas perfectamente definidos y orbitados en torno a personajes representativos, es el correlato estético y literario del formalismo de la ciencia actual, que, como nunca, ha reconocido la necesidad de moverse entre abstracciones aislando sus objetos de la masa de fenómenos particulares. El personaje mítico, como exponente o símbolo de amplias categorías de hombres, es al protagonista concreto del drama burgués de finales del siglo XIX lo que en Biología el biotipo, al fenotipo o en Lingüística el fonema al sonido. Correlativamente a este desplazamiento del centro de gravedad del interés, la estructura formal de las piezas teatrales renuncia a la complejidad y tiende a la simplificación y esquematismo. El teatro contemporáneo resulta ser por ello algo mucho más parecido al teatro griego clásico —concretamente, la tragedia ática— que lo fueron el teatro renacentista, el romántico o el burgués de las postrimerías del pasado siglo.

La necesidad de volver a la sencillez y al rigorismo formal del teatro griego para tratar sus temas predilectos, tan cercanos por lo demás al espíritu de la tragedia ática, la intuyó perfectamente García Lorca, como ha señalado muy bien S. Lasso de la Vega. Preguntado en 1934, cuando estaba terminando *Yerma*, por sus proyectos teatrales, respondió: [32] «Una tragedia con cuatro personajes principales y coros, como han de ser las tragedias. Hay que volver a la tragedia.» García Lorca, en el fondo y sin saberlo, coincidía con la concepción del teatro de Bertolt Brecht según la manifiesta éste en

32. Cf. LASSO DE LA VEGA, o. c., p. 451.

sus observaciones[33] a la ópera *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*.

El dramaturgo teutón opone al teatro tradicional, al que da el nombre de «dramático», el suyo propio, que califica de «épico», definiendo ambas formas teatrales por una serie de oposiciones. Por ejemplo:

Teatro dramático	*Teatro épico*
Acción	Narración
Vivencia	Concepción del mundo
Sugestión	Argumento
Conservación de los sentimientos	Los sentimientos se exageran hasta elevarlos a conocimientos
Cada escena en función de las demás	Cada escena por sí misma
Evolución en el curso de los acontecimientos	Saltos bruscos
Emoción	Razón

Pues bien, como recientemente ha puesto de relieve Walter Jens,[34] las características de la tragedia griega la aproximan infinitamente más al tipo de teatro «épico» brechtiano que al dramático burgués. La narración (recuérdense los relatos de los mensajeros) predomina en ella sobre la acción; los choques entre distintas concepciones del mundo (Antígona-Creonte, Apolo-Erinis), sobre el contraste de vivencias personales. Los sentimientos de los personajes terminan en conocimientos esenciales *(Edipo rey)*, hasta el punto de que el

33. Cf. Brecht, o. c., pp. 40-41.
34. Jens, *Antikes und modernes Drama*, en *Eranion. Festschrift für Hildebrecht Hommel*, Tubinga, 1961, pp. 43-62.

tránsito de la ignorancia al conocimiento (el ἀναγνωρισμός aristotélico, la llamada «ironía trágica») constituye uno de los elementos esenciales de la tragedia griega. La independencia, por lo demás, de los distintos episodios, separados entre sí por cantos corales; la transición a veces brusca de escena a escena (visible especialmente en el *deus ex machina* de los desenlaces); el predominio final de la razón sobre la emoción y el del argumento, como en los prólogos, sobre las insinuaciones o sugerencias son de sobra conocidos a cualquier lector de una tragedia griega.

La misma simplicidad formal caracteriza a otras corrientes del teatro contemporáneo, la «supertragedia» de Anouilh y Sartre y la «infratragedia» [35] de Beckett y Ionescu. Son ambos dos tipos de teatro que, por no admitir un plano transcendente donde el conflicto trágico halle su solución, se salen propiamente del nivel de lo trágico: uno lo rebasa con su insistencia en la absoluta libertad e indeterminación humana, otro se queda por debajo con su hincapié en el absurdo de la condición del hombre y la total imposibilidad de sustraerse a los condicionamientos de su naturaleza.

Característico de los protagonistas «supertrágicos» es el exacerbado individualismo que se afirma, en abierta polémica con el contorno social, en la renuncia a la felicidad burguesa y hasta en la autodestrucción consciente con tal de asumir de un modo auténtico el destino personal marcado por la propia voluntad. Los dramaturgos franceses de la postguerra encontraron en los personajes del mito griego la consistencia que los de sus obras necesitaban y no tenían. «El héroe trágico se ha convertido para Sartre —escribe Díez del Corral— [36] en una instancia desvinculada por completo, enfrentada con la Naturaleza y todas sus potencias, y sin más estructura interna que

35. Los términos son de Díez del Corral y de Domenach, respectivamente, y describen maravillosamente la naturaleza de ambas corrientes teatrales.
36. Díez del Corral, o. c., pp. 211-212.

la de no tener ninguna... El difícil problema de representar en el teatro una existencia humana sin esencia y la adquisición de ésta por concretas decisiones absolutamente libres puede ser así resuelto gracias a la presencialidad mítica de la tragedia antigua.»

Suprimida esa consistencia tomada en préstamo de la antigua mitología, tan opuesta a las concepciones del existencialismo francés, los personajes de la tragedia moderna correrían el peligro, de seguir en esa corriente, de convertirse en meros títeres, en fantasmas grotescos. Y así les acontece efectivamente a los protagonistas de las obras de Ionescu y de Beckett, antiheroicos y vulgares, que aspiran a encarnar la «democratización de lo trágico». Como dice Domenach,[37] «al situarse fuera del debate clásico sobre el hombre, fuera de la psicología, al renunciar a toda significación preconcebida, al atacar la coherencia del personaje y del lenguaje, restituyen una imagen horrible y grotesca cuyo calco sobre nuestra realidad cotidiana produce esa revelación viva, insostenible, que pertenece al orden de la tragedia. Ya que, si se le mira de cerca, se encuentra en el teatro del nihilismo la mayoría de los elementos constitutivos de la tragedia, aunque invertidos».

Y así es en realidad. En las obras de Beckett el número de personajes se limita al consagrado por la tragedia; el *hic et nunc* se esfuma en una acrónica atopía semejante al tratamiento mítico del tiempo y del espacio; los personajes son juguete de la fatalidad o del destino, aunque éste se interprete como algo inherente al individuo, como algo «que se crea a partir de las cosas y de los demás, quienes nos esclavizan a medida que aumenta nuestra necesidad de ellos»; la ἁμαρτία trágica se hace extensiva, por el mismo hecho de haber nacido, a todo el género humano, que expía a lo largo de su vida ese pecado original de haber sido traído al mundo.

37. Cf. DOMENACH, o. c., p. 216.

Por último, la desintegración del lenguaje conduce paradójicamente, como en la tragedia griega, a un predominio de la palabra, reducida a verborrea sin sentido, sobre la acción y la intriga.

Con esto ponemos punto final a nuestro ensayo. La presencia viva del mito griego en el teatro contemporáneo se ha dejado sentir hasta el momento, de una manera directa, en los esfuerzos por servirse de él con fines doctrinarios o estéticos; de una manera indirecta, en los intentos de los dramaturgos de afirmar su originalidad y asignarse un cometido por contraposición a las normas e ideales que presidieron el teatro clásico. En un mundo que tan vertiginosamente cambia como el nuestro resulta aventurado emitir vaticinios desde cualquier antro profético. Pero quizá tengan razón —y es hermoso el riesgo de así creerlo— las voces que anuncian el retorno de lo trágico y proclaman la necesidad de hacer un teatro que devuelva al hombre su dignidad perdida y le permita mirar hacia el futuro esperanzado. En esta tarea, como hasta ahora, la voz de la sabiduría griega tendrá algo que decir a una humanidad que, en lo fundamental, sigue siendo idéntica a sí misma.

ANTÍGONA O LA «ARETÉ» POLÍTICA. DOS ENFOQUES: SÓFOCLES Y ANOUILH

SÓFOCLES

Frente a las creaciones del pasado, caben dos enfoques complementarios. Se las puede estudiar en su estructura e íntima coherencia, en su belleza consumada, en lo que tienen de paradigmático, de validez definitiva, de permanente magisterio; o bien se las puede tener por productos pasajeros de una época, condicionados por una serie de premisas culturales, religiosas, económicas, como pura contingencia histórica en suma. Ambos enfoques, químicamente puros, son por igual insatisfactorios, y se precisa una armónica conjunción de ambos para poder penetrar en lo más profundo de las obras clásicas, y quedar en situación de extraer de ellas una enseñanza, justificación ésta la más profunda de los estudios humanísticos. Hoy en día no se puede adoptar ni la postura ingenua del renacentista o la del hombre del neoclasicismo que ven en el legado grecorromano la norma insuperable a seguir, con validez y permanencia eternas, ni tampoco la igualmente extremosa actitud del historicismo decimonónico, según el cual las culturas, como los organismos vivos, tienen vigencia por un período determinado de tiempo, para luego fenecer definitivamente. El hombre —y ciertas de sus creaciones— no sólo son historia, fluir constante, sino también permanencia. Actualmente sabemos que los valores tienen un modo *sui generis* de existir intemporal, eterno.

Pues bien, al ocuparnos de la *Antígona*, de Sófocles, vamos a tratar de realizar en todo lo posible la convergencia antedicha de ambos puntos de vista, encuadrando la pieza primero en el marco de las circunstancias históricas, para penetrar después en lo que hay en ella de mensaje eterno, de enseñanza válida para toda época. La primera de nuestras tareas es relativamente fácil, por ser la *Antígona* sofoclea una de las pocas piezas teatrales griegas cuya fecha exacta de representación nos es conocida. Sabemos, en efecto, por una ὑπόθεσις o argumento de época helenística que la *Antígona* fue representada en las Grandes Dionisias del 442-1 a. J.C., y algo más interesante aún: que Sófocles fue nombrado estratego para Samos poco después, debido al gran éxito obtenido por su obra. Los atenienses, según eso, quedaron sumamente impresionados por su contenido, tuvieron la sensibilidad suficiente para captar en toda su profundidad el mensaje del drama.

Ahora bien, ¿cuáles eran las circunstancias de la Atenas en que tan gran resonancia tuvo la obra del trágico? La guerra con los persas había acabado definitivamente con la paz de Calías, y la ciudad se encontraba en el apogeo de su poderío, aunque veía cernerse cada vez más inminente la amenaza de Esparta. Muerto Cimón hacía tiempo, condenado al ostracismo Tucídides, el hijo de Melesias, el año 443, el partido de los aristócratas había perdido sus más firmes valedores, y Pericles acaparaba todos los resortes del Gobierno, que se le iban renovando cada año en sucesivas estrategias. Atenas, en aquellos momentos, como dice Tucídides,[1] si nominalmente era una democracia, de hecho era una monarquía. Pericles se había embarcado en la política imperialista que llevaría hasta la cumbre a su patria, haciendo caso omiso, a pesar de su reconocida moderación, de ciertos escrúpulos morales, de ciertas cortapisas religiosas. De pocos años antes databa el

1. II, 65,7; cf. PLUTARCO, *Per.*, IX, 1.

traspaso desde Delos a Atenas[2] de los fondos aliados, y la arbitraria decisión, tomada a iniciativa suya, de edificar con ellos los espléndidos edificios de la Acrópolis, que estaban entonces en plena construcción. Era reciente también su llamamiento soberbio a los griegos para discutir en común en la ciudad de Palas los exvotos que deberían ofrecerse a los dioses por la victoria de las guerras médicas. Ahora, Atenas intervenía en la disputa entre Samos y Mileto, según decían malas lenguas, por voluntad personal de Pericles a instancias de Aspasia,[3] nacida en esta última ciudad. Había algo inquietante en la personalidad del prócer que le granjeaba recelos y antipatías entre ciertos círculos atenienses. Como gozaba de un favor popular sin precedentes, algunos veían en él un presunto candidato a la tiranía, y calificaban de nuevos Pisistrátidas a los jóvenes entusiastas de su partido.[4] Otros llegaban a pedir que se le exigiera el juramento de no convertirse en tirano. Los timoratos, los apegados a las formas más supersticiosas de la religión tradicional, veían abrumados su espíritu innovador que se difundía en todos los ámbitos de la vida pública. En el arte, las creaciones de Fidias se les antojaban una irreverencia, y preferían, como el futuro general Nicias, los más simples y rudos ξόανα de la tradición a aquellas esplendorosas imágenes de los dioses. En filosofía se escandalizaban con las doctrinas de un Anaxágoras, que aseguraba sacrílegamente que el sol, lejos de ser una divinidad, era una masa incandescente. ¿Y cuál no sería la alarma de las gentes sencillas al ver la indiferencia de Pericles frente a la adivinación, al comprobar su incredulidad ante oráculos y presagios de toda índole?[5] Pero había más: Pericles patrocinaba con magnificencia toda clase de estudios liberales, sin distinguir,

2. Plutarco, *Per.*, XIII.
3. Íd., *ibíd.*, XXIV, 1; XXV.
4. *Ibíd.*, XVI, 1.
5. *Ibíd.*, VI, p. 2.

al parecer, el trigo de la cizaña. Y ahí estaba Protágoras para demostrarlo, el extranjero que declaró por vez primera al hombre «la medida de todas las cosas», y que no sólo no era violentamente expulsado del suelo patrio, sino que, por el contrario, recibía en el año 444 encargo, por parte de Pericles, de dar una legislación a la nueva ciudad de Turios, que los atenienses iban a fundar en la Magna Grecia.

Y con Protágoras se encontraban sin duda otros tantos sofistas, embrionarios precursores del Calicles del *Gorgias* platónico, y del Trasímaco de la *República,* los cuales, al socaire del relativismo antropológico, vendrían a sentar peligrosas teorías, tanto para la política como para la misma moral ciudadana. En los juicios, dirían con Tisias y Córax, que no interesa la verdad sino lo verosímil; la justicia y la ley no son sino inventos de los débiles para aplastar al fuerte, convenciones antinaturales, meros impedimentos al desarrollo de los mejores. En plena euforia del triunfo, en el apogeo de su prosperidad material y poderío político, los atenienses empiezan a olvidarse peligrosamente de las normas que habían presidido hasta entonces su vida privada y pública. Y las culpas se deben repartir equitativamente entre todos: el δῆμος comienza a deslizarse por la pendiente que le habría de conducir a considerar su capricho del momento como suprema ley, anteponiendo τὸ συμφέρον, lo conveniente, a τὸ δίκαιον, lo justo; los aristócratas, como el Viejo Oligarca, que escribe por estas fechas su *Constitución de Atenas,* rezuman odio y desprecio a los populares, soñando con el momento del desquite, acariciando la idea de establecer el estado ideal, donde el más fuerte, anticipo del *Übermensch* nietzscheano, hiciera valer los derechos que le confería la innata superioridad de su φύσις.

En este momento viene Sófocles, con la belleza suprema de sus versos, a plantear y a resolver de manera egregia el problema, no siempre bien resuelto, del conflicto entre el es-

tado e individuo; el problema de la colisión del ejercicio abusivo del poder efímero con las inmutables leyes no escritas de la moral; el del choque entre la contingencia histórica y la esfera de los valores permanentes. En una palabra, el problema de la responsabilidad individual frente a la coacción externa, el de la libre elección humana frente a la maquinaria de una disciplina política. Nada, pues, más vivo que esta pieza para el hombre de nuestros días, habituado a las místicas de partido, a la obediencia ciega, al sacrificio de todo escrúpulo de conciencia en aras de eso que ha dado en llamarse ideal político. Y aquí ciertamente es donde reside la perenne lección de la *Antígona*.

Tan evidente es este valor magistral del drama sofocleo, que desde Hegel[6] se ha venido considerándolo como una obra de tesis, donde se desarrollaba el conflicto entre dos sistemas de normas de conducta, igualmente válidos, aunque en esferas diferentes. El filósofo alemán, dentro de su concepción de la historia como el choque de dos principios contrapuestos —la tesis y la antítesis—, superados en una solución integradora —la síntesis—, reconoció en la *Antígona* la colisión entre el Estado y la Familia. Y su interpretación simplista y genial vino a influir después poderosamente en cuantos se ocuparon de esta pieza. Schadewaldt,[7] aun reconociendo la razón de Antígona, admite que no puede hacerla prevalecer, como no sea lesionando los derechos del Estado; y, llevando aún más lejos este punto de vista, ha habido quien, como Bickel,[8] ha llegado a hablar de una culpabilidad efectiva de Antígona y de ciertos escrúpulos de conciencia suyos. La huella de éstos habría de verse en lugares como el oxímoro ὅσια πανουργήσασα, el piadoso delito del v. 74, el μῶρα δρῶσα del

6. *Ästhetik*, II, 2, Abschn. 1.
7. *Sophokles, Aias und Antigone*, en *Neue Wege zur Antike*, IX, 1929, pp. 59-109.
8. *Die griechische Tragödie*, en *Bonner Kriegsvortrag*, 58-59, 1942, p. 101.

v. 469 (la perpetración de una locura), el βίᾳ πολιτῶν del 907 (contra la voluntad de los ciudadanos), etc., en los cuales la heroína parece hacer pública confesión de una falta.

Pero todo esto, aun entreviendo mucho de lo cierto, incurre en exageración por un erróneo concepto de la naturaleza de la tragedia ática. Esta tragedia no es un puro teatro de tesis, donde los personajes sean meras piezas del juego ideológico, sino una reelaboración de los temas tradicionales de la saga y el mito, cuyos tipos, rigurosamente fijados por la tradición, tienen como característica más aparente la de ser portadores de un determinado destino que el poeta no puede alterar, so pena de tergiversar su esencia. De ahí que el arte del poeta trágico y su originalidad consista en atribuir a cada uno de ellos las características más en consonancia con su destino individual; la suma precisa de cualidades y defectos que, al ponerse en acción en un sentido dado, hagan comprensible al auditorio la línea de los acontecimientos que los conducen a la catástrofe final. La misión del poeta trágico estriba en hacer verosímiles, inteligibles y convincentes los datos de la saga y el mito, poniendo de relieve la estrecha correlación que hay entre el temperamento, las ideas y las acciones de sus protagonistas, por un lado, y los designios de los dioses, por otro. La trama y el desenlace, salvo de un modo marginal, no sirven de pretexto para la expresión de un conflicto ideológico, como acontece con frecuencia en el teatro moderno; antes bien, son el vehículo en que se reinterpreta, bajo una nueva forma artística, la historia de los héroes de la leyenda, estilizadamente, en la grandeza sobrehumana de sus atributos esenciales. De ahí la sencillez, el hieratismo y la portentosa dignidad de los héroes trágicos, tan distantes de los recovecos psicológicos de los personajes del teatro moderno. Tan sólo, pues, es lícito calificar al drama ático de teatro de tesis en lo que cada uno de los personajes de una determinada acción reúne de virtudes que pueden ofrecerse como modelo,

o de defectos que han de condenarse. Y en este sentido la *Antígona* de Sófocles viene a ser la más cabal formulación de un nuevo tipo de *areté*, la *areté* cívica, radicalmente diferente de la *areté* aristocrática cantada por la lírica y el epos, al tiempo que la más enérgica condena del vicio contrario, representado por los excesos del poder personal de un tirano. Nos encontramos por vez primera en la historia de Occidente con una nueva magnitud heroica, ya muy lejana de los ideales de la epopeya, y que conviene analizar tal como se ejemplifica en la *Antígona*.

En primer lugar, extraña que la elección para simbolizar el heroísmo político recaiga en una παρθένος, en una mujer, y por añadidura desconocedora de los sacrificios del matrimonio y de la maternidad. Y no es que las figuras femeninas no abundasen en la saga y en el mito griego: ahí están Clitemnestra, Medea, Electra, Alcestis, Fedra... para demostrar lo contrario. Pero todas estas figuras se han caracterizado por poseer esas cualidades o defectos que los hombres —como diría Simone de Beauvoir— han dado en llamar típicamente «femeninos», ora por una idealización excesiva de la mujer —ese «otro» que ellos no eran—, ora por un concepto injustamente peyorativo de ella —esa hipóstasis del yo que no querían ser—. Nada de esto puede encontrarse en Antígona, sino un conjunto de virtudes que, si para muchos son específicamente masculinas, no son en realidad sino patrimonio común del género humano, sin distinción de sexos. Ahora bien, esto que para nosotros es evidente, no lo era tanto para los griegos del siglo V, en especial para los atenienses, cuyo ideal para la mujer puede resumirse en aquellas palabras puestas por Tucídides[9] en boca de Pericles, y que más o menos vienen a decir: la mujer más virtuosa es aquella de la que menos hablan los hombres para bien o para mal; es el ser gris que, cons-

9. II, 45,2.

ciente de las limitaciones de su naturaleza, consume su vida en el recato del gineceo, sin tomar parte activa ni interesarse en los problemas que preocupan a los hombres.

¿Por qué, pues, esta elección? Cabe pensar que Sófocles la encontrase ya predeterminada por la tradición, pero en el epos homérico no existen trazas de la saga de Antígona, y únicamente se puede imaginar que la leyenda tuviera una escasa difusión local en Tebas, el escenario de los acontecimientos. Y en efecto, contamos con ciertos indicios de época tardía para creer que fue así; [10] pero de esos mismos indicios se desprende cuán grandes fueron las innovaciones de Sófocles, sobre todo en lo atañente a la semblanza moral de la protagonista. Hasta el punto de que a sus propios coetáneos les incomodó tan sublime ejemplo del más puro heroísmo en una mujer, y Eurípides en su *Antígona,* pieza hoy en día perdida, aunque reconstruible en sus rasgos generales,[11] trataba de corregir a Sófocles, haciendo participar a Hemón en el entierro de Polinices —con lo cual disminuía el papel de la heroína— y acentuaba el elemento erótico, tan cuidadosamente rehuido por Sófocles, con lo que la personalidad de Antígona se aproximaba al concepto habitual de la mujer como ser tremendamente afectivo cuyo mayor impulso es el amor.

Pero los contemporáneos —y tal vez ni el propio poeta— no pudieron explicarse por qué razón puso Sófocles en una muchacha los más cumplidos atributos del heroísmo ciudadano, aunque la explicación, según habremos de ver más adelante, es sumamente sencilla. Antígona muere por dar sepultura a su hermano, a quien Creonte había ordenado dejar insepulto como pasto de perros y aves de rapiña. Simplificadas las cosas hasta este extremo, no resulta difícil dar la razón en el pleito: es evidente que la balanza se inclina a favor

10. Cf. Pausanias, IX, 25,2, Higino, *Fab.* 72.
11. A partir del pasaje de Higino, citado en la nota anterior, probablemente un extracto de la tragedia euripidea.

de Antígona, aunque el hombre moderno, sin esa preocupación tal vez por los ritos fúnebres, no acierta a comprender plenamente la obstinación de la muchacha por dar siquiera simbólico sepelio al cadáver de Polinices por dos veces, ni la de su tío en negárselo. Se impone, pues, antes de seguir adelante, hacer un análisis de las razones que asisten a las dos partes del conflicto, para entender bien los términos de su planteamiento.

Empecemos por Creonte. En la especie de programa de gobierno que esboza al coro (vv. 163-210), deja sentados una serie de principios en los que se manifiesta un concepto recto de su misión como rey: ante los intereses de la ciudad, deben quedar relegados a segundo término los afectos e intereses familiares, y la justicia exige que se rinda honor al bueno y se castigue al malvado. Pero esto no es sino el preámbulo de su decisión de privar de sepultura a Polinices para escarmiento de eventuales traidores a la patria, penando con la muerte al transgresor de su mandato. Hasta aquí nada hay que se salga de las normas habituales en Grecia, por cuanto que la negación de sepultura como pena subsidiaria a la ejecución de los traidores estaba muy extendida, según se ha encargado de demostrar Höppener [12] con la documentación necesaria.

¿Dónde empieza, pues, la falta de Creonte? En el momento en que Antígona expone otras razones mejores que las suyas con el refrendo de un imperativo religioso para excusar su incumplimiento del decreto, razones que son desatendidas por Creonte, en cuya concepción del poder se subordina de hecho la religión a la razón de estado, aunque él, personalmente, no se dé cuenta de su postura teocrática, y parezca estar tan convencido de que los enemigos de su autoridad son a la vez enemigos de los dioses. Según las creencias populares

12. Höppener, *Het begrafenisverbod in Sophokles «Antigone»*, en *Hermeneus*, IX, 1937, pp. 73-78. Los pasajes fundamentales son Jenofonte, *Hel.*, I, 7, 22 y Tucídides, I, 138,5.

griegas, el alma del difunto no encontraba eterno descanso hasta que su cadáver no hubiera sido debidamente enterrado, falto de lo cual andaba errante en torno de sus restos mortales, como fantasma afligido y pernicioso. La obligación, por tanto, de enterrar a los muertos era estricta. El colegio sacerdotal de los *buzyges* en Atenas pronunciaba una solemne maldición contra cuantos dejaban insepultos los cadáveres, y así nada más familiar es para los lectores de la historiografía griega que el cuadro de los soldados procediendo a la ἀναίρεσις o recogida de los caídos en el campo de batalla, tanto cuando habían quedado vencedores y dominaban el terreno, como cuando era menester, tras la derrota, pedir una tregua al enemigo para llevar a cabo tan piadosa tarea. General había, como Nicias, que prefería quedarse sin la gloria de haber ganado un encuentro, a abandonar insepultos a sus muertos; [13] Filarco [14] relata como grave impiedad de los sibaritas el haber dejado pudrirse bajo sus murallas a los cadáveres de unos mensajeros; y, por último, de todos conocido es el célebre proceso contra los generales de la batalla naval de las Arginusas, que, aun teniendo en su haber el triunfo, fueron condenados a muerte en bloque por la asamblea ateniense, precisamente por no haber realizado la ἀναίρεσις de los caídos, a pesar de la tempestad que ponía en peligro de zozobrar a las naves.

Como es natural, la obligación religiosa era tanto más estricta cuanta mayor afinidad se tenía con el muerto, y no sólo Antígona, sino el mismo Creonte, estaban sometidos a ella. Aparte, claro está, de que la traición de Polinices, al pretender recuperar el trono que le correspondía por derecho, aun cuando fuera por la fuerza de las armas, no era tan clara. Aunque éste es un punto que Sófocles, a diferencia de Eurípides en *Las fenicias*, ha dejado deliberadamente en la penumbra.

13. Plutarco, *Nic.*, VI, 5.
14. Fr., 45, Jac.

El yerro de Creonte, insinuado en su respuesta violenta al coro, cuando éste sugiere que el entierro de Polinices es obra de los dioses (vv. 279-280) comienza a quedar patente cuando Antígona, haciéndose eco de una creencia difundida en el siglo v, cuya impronta puede verse en Tucídides,[15] en Lisias,[16] en Platón [17] y en el mismo *Edipo Rey*,[18] fundamenta su desobediencia al edicto del rey en el acatamiento a los ἄγραφοι νόμοι divinos:

No fue Zeus quien hizo esa proclama, ni la Justicia,
que comparte su morada con los dioses infernales,
definió semejantes leyes entre los hombres.
Ni tampoco creía yo que tuvieran tal fuerza tus decretos
como para poder trasgredir, siendo mortal,
las leyes no escritas y firmes de los dioses.

(vv. 450-455).

Antígona, a partir de este momento, no se enfrenta con un representante legítimo del poder, como ha visto bien Albin Lesky,[19] sino con un hombre obcecado, con una presa de la ὕβρις que obnubila su razón y le hace ir deslizándose por el tobogán de la blasfemia hasta la catástrofe final. Creonte no puede comprender que Hades quiera igualdad en las leyes, ni que Antígona haya nacido para compartir el amor y no el odio, y habrá de seguir manteniendo con increíble pertinacia la injusticia de que se dé por igual un trato piadoso al bueno y al malvado.

¿Es Sófocles neutral en el conflicto? Evidentemente no, según se va poniendo de relieve en el transcurso de la pieza,

15. II, 37,3.
16. VI, 10.
17. *Ley.* VII, 793.
18. Vv. 863-70; cf. además JENOFONTE, *Mem.*, IV, 4, 21; ARISTÓTELES, *Retórica*, I, 13,2; ISÓCRATES, XII, 169.
19. *Die tragische Dichtung der Hellenen*, Gotinga, 1956, p. 116.

sobre todo en el parlamento con Hemón (vv. 682-780) y en el sostenido con Tiresias (vv. 1032-1090). Creonte se ha despojado totalmente de su mesura inicial, y parece como si, embriagado por el mando, hubiera adquirido de golpe los trazos todos del tirano. En sus palabras no hay más que un canto a la disciplina ciega, a la obediencia al jefe sin reservas, como único sostén y salvación de las ciudades; frente a la indignación de su hijo, de firmeza de carácter semejante a la de Antígona, y no menos madurez intelectual, llega a pronunciar las ominosas palabras: «¿En beneficio de quién, sino en el mío propio, debo gobernar esta tierra?» (v. 736). La misma teoría que habría de sostener, andando el tiempo, el Trasímaco platónico, al afirmar que lo justo era el interés del más fuerte. Desde este momento Creonte queda desacreditado, y mucho más aún cuando llega a decir blasfemamente al adivino Tiresias que nadie le podrá inducir a dar sepultura a Polinices, «ni aunque quieran las águilas de Zeus arrebatarlo como pasto y llevarlo hasta su trono» (vv. 1040-1041). El espectador comprende que Creonte no tiene justificación alguna en su proceder, y que el castigo ejemplar de los dioses no tardará en abatirse sobre su persona. Con un mal entendido celo de su autoridad, atenta contra el orden natural del universo, privando de sepultura a un muerto y dándosela a un vivo, precisamente por deseo de evitar el sacrílego derramamiento de una sangre familiar. Creonte, con ello, se revela como un hombre que no penetra en lo más profundo de los preceptos religiosos, y que reduce la esencia de la religión al cumplimiento externo de unos ritos. Y en el fondo de su proceder, como advertimos, hay un tácito subordinar la religión —ese vínculo entre la *polis* y los dioses políadas, sustentadores de sus instituciones y formas de vida— a los intereses políticos efímeros; una inversión, en suma, de los términos de una relación irreversible.

En este aspecto, se puede considerar la mentalidad de

Creonte como un síntoma de los nuevos tiempos,[20] como exponente del olvido en un momento de embriaguez triunfal —la Tebas de la leyenda saborea, como la Atenas histórica, la copa rebosante de la victoria— de las normas eternas de conducta; Creonte simboliza, en suma, la pérdida por parte del poder político de la conciencia de lo trascendente. Y aquí es donde cobra toda su significación el sacrificio de Antígona, donde, como ya hemos dicho, el heroísmo se eleva a cimas de sublimidad desconocidas hasta entonces. Frente a la obcecación de Creonte, frente a la fría incomprensión del coro, frente al abandono de su hermana Ismena, se yergue señera la figura de Antígona, para venir a recordar a todos la existencia de esas leyes eternas dejadas en olvido, mas no por ello inoperantes. El sacrificio de Antígona puede parecer inútil dentro de una visión superficial de los hechos, por cuanto que los sicarios de Creonte se encargarán de deshacer o de impedir su intento; y de inútil, en efecto, lo calificarían los dictados de la sabiduría tradicional del μηδὲν ἄγαν, del justo término medio, del conocerse bien a sí mismo, en las limitaciones de la propia naturaleza. Antígona es mujer —como se lo recuerda Ismena (vv. 61-62)— y no puede aspirar en el desvalimiento de su soledad a medir sus fuerzas con un varón, que, por añadidura, acapara el poder supremo. Su designio resulta una perfecta insensatez, de valorarlo con la mezquina mentalidad del *in medio stat virtus;* mentalidad que, como una constante en el pueblo griego, informa no sólo las elegías de un Solón, sino la *Ética a Nicómaco* de Aristóteles, y conduce a un concepto raquítico de la virtud, en cuyos estrechos límites no hay cabida ni para el heroísmo ni para el martirio.

Pero Antígona pertenece a la raza indómita de los héroes —pues no en vano lleva en sus venas la sangre de Edipo— y

20. Victor Ehrenberg (*Sophokles und Perikles*, Munich, 1956), ha visto con razón cierta intención polémica en la *Antígona* sofoclea contra la política racionalista y laica de Pericles.

como ellos rinde culto a unos valores y a un estilo *sui generis* de vida, frente a los que, como natural reacción del instinto de conservación, se alzó la teoría utilitaria y mediocre del justo término medio. Antígona, como un Aquiles, tiene un concepto elevadísimo del honor; como un Héctor, se enfrenta solitaria a su destino; como un Ayax, prefiere un καλῶς θανεῖν, un buen morir, a vivir en lo que considera la deshonra. Sin embargo, frente a estas importantes coincidencias, es mucho lo que de ellos la separa, lo que da un nuevo sentido a su heroísmo. El héroe épico es ante todo un ser caracterizado por una ingente fuerza física, que lo destaca del común de los mortales; realiza siempre sus hazañas, para seguir el símil homérico, como el león: ἀλκί πεποιθώς, confiado en su fuerza. Es un ser egocéntrico, cuyo lema en la vida es el precepto que dio Peleo a Aquiles al enviarlo a Troya, o Hipóloco a su hijo Glauco:

αἰὲν ἀριστεύειν καὶ ὑπείροχον ἔμμεναι ἄλλων
μηδὲ γένος πατέρων αἰσχυνέμεν . . .

(*Ilíada* VI, 208-9)

el de «ser siempre el mejor, sobresalir entre los demás y no deshonrar el linaje de sus padres». Ante este imperativo del honor personal, toda consideración de solidaridad con los compatriotas, toda piedad o sentimiento humanitario, quedan postergados. Aquiles no vacila en hacer traición a los suyos por el agravio que le infiere Agamenón, y se ensaña cruelmente en el cadáver de Héctor por vengar la afrenta de la muerte de su camarada Patroclo. Por último, el héroe épico siempre tiene a la vista el triunfo o la muerte gloriosa para conseguirlo. Rara vez, como Héctor, se enfrenta a su destino con la clara conciencia de un fracaso, y si en última instancia así lo hace, es para librarse con un καλῶς θανεῖν, con una bella

muerte, del oprobio. Hay en todo su obrar un mucho de irresponsabilidad, de ímpetu irreflexivo, de vitalidad jovial —recordemos a Heracles, el modelo consumado de héroes— así como de valentía inconsciente, meramente física. Diríase de él un niño de fuerzas prodigiosas.

Antígona, por el contrario, es un ser desvalido y débil, con la clara conciencia del peligro, con el convencimiento íntimo de que va a una muerte cierta. Y por esta misma razón supera, si cabe, en valentía —y desde luego en humanidad— al impetuoso héroe épico: por ese su saber sacar fuerzas de flaqueza para llevar a cabo su intento y hacer frente cara a cara a su destino. Antígona ya no es el individuo egocéntrico al estilo de Aquiles, sino un ser altruista nacido, como ella misma dice, no para compartir el odio, sino el amor (v. 523), ese amor tan profundo hacia su hermano, que se ha llegado a calificar de patológico. Antígona, por último, no obra impulsada por un concepto del honor, al menos del honor entendido a la manera arcaica. Ella es mujer, y como tal está excusada de toda acción heroica; por el imperativo mismo de su sexo, podríamos decir, empleando la terminología de nuestro Siglo de Oro, no puede tener *honor* sino *honra*. Si toma, pues, su determinación irrevocable, con plena consciencia y responsabilidad de su acto, es por otro motivo más elevado que el de un egocentrismo insolidario. La Antígona de Sófocles, en efecto, no es un ser individualista, anárquico, en rebeldía contra las legítimas autoridades de la ciudad, e insensible al gozo de la paz recién ganada por sus conciudadanos. Por el contrario, lo más notorio en ella es su autodisciplina, el acatamiento a unas normas trascendentes de conducta. Sólo cuando, por culpa de una decisión arbitraria, peligra el orden legal establecido, se alza en defensa de los ἄγραφοι νόμοι en contra de una proclama injusta. La bella muerte de Antígona tiene lugar en holocausto a unos principios inamovibles; el sentido del honor en ella se ha trasmutado, elevándose, en un concep-

to excelso del deber, donde se conjuga la lucidez de ideas con la más enérgica decisión. Antígona ya no es el niño de impulsos prodigiosos de la epopeya, sino el adulto que integra en armoniosa síntesis la inteligencia con el sentido de la responsabilidad, que vive sus convicciones con autenticidad maravillosa. Las leyes no escritas de los dioses, para emplear las palabras de San Pablo, se le grabaron en las tablas del corazón, haciéndose carne y sangre de su ser.

En la figura de Antígona, Sófocles personifica un nuevo tipo de heroísmo, el heroísmo cívico que no requiere las dimensiones hercúleas propias de los héroes del epos, sino tan sólo un elevado concepto del deber, unas firmes convicciones, y un profundo espíritu de sacrificio. La constancia, la firmeza en el cumplimiento de ciertas obligaciones inexcusables, es algo factible para todo ser humano, abstracción hecha de su fortaleza física o de su sexo. Incluso una muchacha débil y abandonada por todos —y he aquí el hondo sentido de la elección del personaje femenino— puede encontrar en su persona las energías suficientes para sacrificarse por los eternos principios que rigen la vida de los hombres, con la consoladora seguridad —en esto reside el mensaje sofocleo a sus compatriotas y a todos los hombres— de que su sacrificio no será estéril. Gracias a él las leyes no escritas de los dioses, olvidadas en los momentos de ofuscación, cobrarán una existencia operativa, como lo enseña la catástrofe final de Creonte; la muerte personal, en suma, vendrá a dar testimonio de lo trascendente. Con esto la figura de Antígona adquiere unos perfiles que la aproximan al mártir cristiano, el más sublime ejemplo de lo heroico; y de martirio, en efecto, cabría calificar su sacrificio, de no tener ella los fuertes vínculos que la ligan todavía a la tierra. Antígona no cree en un más allá dichoso, ama desesperadamente la vida (vv. 806-815), y el único consuelo de su muerte es alcanzar fama inmortal, es la perpetuación de su recuerdo en las aladas palabras de los hombres.

Su piedad queda restringida al círculo de sus familiares, y su φιλεῖν, su amor entrañable a Polinices, no tiene punto alguno de contacto con la ἀγάπη, con las *caritas* cristiana. Antígona no sabe perdonar a su verdugo y estremecen los términos en que pide a los dioses que venguen la injusticia de Creonte (vv. 926-927).

Con todo, según hemos visto, son muchos los puntos en que Antígona supera el concepto ideal del hombre de la época arcaica, tal como lo encarnaron los héroes de la epopeya. Los ideales heroicos en el clasicismo griego se han extendido desde la restringida esfera del individuo hasta la más amplia de la ciudad, lo que es un logro no pequeño dentro de la historia de Occidente. Los más humildes miembros de una democracia, como Atenas, podían no sólo enardecerse por el entusiasmo de cooperar a la adquisición de una gloria colectiva, encuadrados en un común quehacer nacional, sino también sentirse responsables como individuos de la fiel observancia de la legislación positiva y de las leyes no escritas de los dioses, sustentáculo el más firme y último de las leyes patrias. Así eran, o mejor dicho, así hubieran debido ser los atenienses de aquella Atenas de tiempos de Pericles idealizada por Tucídides al término de la guerra del Peloponeso, con la nostalgia de una grandeza definitivamente perdida. Aquellos hombres que, si desarrollaban su vida privada con libertad frente al estado, respetaban los legítimos derechos de éste «obedeciendo a los que sucesivamente iban ocupando el mando y a las leyes, en especial a las establecidas en ayuda a las víctimas de agravio, y a aquellas otras que, por no estar escritas, llevan implícito en su incumplimiento un deshonor por todos reconocido».[21] Enamorados de las bellezas que encerraba su ciudad, conscientes de ser un modelo para los restantes griegos, orgullosos de la superioridad de su constitución, de sus libertades

21. II, 37,3.

individuales y formas de vida, sabían muy bien lo que todo eso valía, y estaban dispuestos a luchar con denuedo por su patria, aun teniendo, como Antígona, plena consciencia del riesgo personal. Porque, como el mismo Tucídides escribe, «con razón pueden ser tenidos por los mejores de alma cuantos con un conocimiento exacto de lo temible y de lo grato, por esa misma razón no se zafan del peligro».[22]

Pero ¿era esto una realidad? Tucídides pone las palabras anteriores en labios de Pericles, en cuya época se empiezan a percibir en Atenas los primeros síntomas de una honda crisis ideológica; en labios del hombre que, en frase de Platón, fue el primero en dar de beber al *demos* el vino puro de la libertad hasta embriagarlo; [23] del mismo que definió las leyes «como las reglas aprobadas y establecidas por la mayoría en la asamblea, por lo cual declaran lo que debe hacerse y lo que no».[24] ¿Es que debemos interpretar estas últimas palabras cual si Pericles hubiera creído que lo justo y lo injusto se pueden establecer por el cómodo expediente de una votación popular? Evidentemente, no. Pericles tenía aún plena fe en sus conciudadanos, en su sentido de la responsabilidad, en su noción de lo trascendente, y por ello sentaba la doctrina, esperanzada y orgullosa a la vez, de que era el pueblo ateniense en su conjunto, considerado como la suma total de ciudadanos, y no como una masa amorfa, la única autoridad capaz de determinar cómo deben aplicarse las leyes de los dioses a los hombres.

Imagen ésta muy bella del ciudadano que, si en la Antígona sofoclea encontró una insuperable personificación poética, tuvo también en un hijo de la Atenas de Pericles y contemporáneo del trágico, la más cabal encarnación histórica: en Sócrates, el hombre que supo morir en obediencia a las leyes de

22. II, 40,3.
23. *República*, VIII, 562c; cf. PLUTARCO, *Per.*, VII, 6.
24. JENOFONTE, *Mem.*, I, 2,42.

su patria, en el momento en que sus conciudadanos estimaban ya como ley la voluntad, o mejor dicho, el capricho popular; cuando ya el *demos,* en frase de Aristóteles,[25] por ser dueño del voto se había erigido en el tirano de la constitución.

25. Cf. *Pol.*, VI (IV), 11,8; *Const. de At.*, 26,2; 41,2.

ANOUILH

Veinticinco siglos justos después de la representación de la *Antígona* de Sófocles, se estrena en París la de Anouilh: exactamente el 4 de febrero de 1944. Desde entonces acá es mucho lo llovido, y todo parangón que se pretenda establecer entre una y otra obra ha de saltar por el abismo infranqueable de los tiempos. Ni en mentalidad, ni en medio ambiente, ni en propósitos, hay punto alguno de contacto. Existen, sin embargo, ciertas peculiaridades de coyuntura histórica que nos pueden explicar, de un lado, la elección del tema, y del otro, las radicales diferencias que separan la obra del francés de la de Sófocles.

La guerra europea está entonces terminando, y el París triste de la ocupación —fue liberado el 25 de agosto de 1944— aguarda en la indolencia el triunfo cierto de sus liberadores. Entretanto, los escépticos, los acomodaticios, juzgan buena toda ocasión para gozar los pocos deleites disponibles aún en aquella Europa dolida, con la epicúrea desenvoltura del cínico protagonista del *Couvre-feu* de Paul Eluard: «que voulez-vous, la porte était fermée!». Los idealistas, en cambio, no se conforman con la espera inactiva y, ardiendo en deseos de tomar parte en unos acontecimientos de radical trascendencia histórica, ora se escapan al *maquis*, ora se consumen en su impotencia involuntaria. Hay, por último, un grupo de hom-

bres de sensibilidad especial, de inteligencia preclara, que aprovechan el ocio forzoso para meditar sobre lo sucedido en las últimas décadas y plantearse en desgarrados términos el problema del hombre, candente ahora como nunca entre las llamas de la mayor conflagración de la historia. Entre ellos —por no citar sino unos cuantos— Albert Camus, Jean Paul Sartre, Simone de Beauvoir y Anouilh. Y, cosa curiosa, casi todos escriben en los años que dura la ocupación alemana obras de tema clásico: Camus se siente atraído por el mito de Sísifo; Simone de Beauvoir por la figura de Pirro; Anouilh, que ya sintió la fascinación de la leyenda de Medea y la de Eurídice, escribe ahora su *Antígona*.

Es conocida la predilección que ha tenido este escritor por cierto tipo de mujer de temperamento violento, de arrebatados impulsos, rebelde ante las normas rutinarias, generosa hasta lo increíble, tan diáfana, tan dura y frágil a la vez en la pureza de su alma, como un diamante en bruto. Rasgos de este tipo abundan en Medea, la mujer que todo entrega y llega incluso al crimen por amor, y en aquella muchacha un tanto incomprensible, protagonista de *La sauvage*. De todo ello hay no poco en nuestra Antígona. Pero el tema se presta ahora a detenerse a meditar por un momento sobre el heroísmo, sobre el sacrificio, gozosamente aceptado en aras de una ideología, del bien más precioso del ser humano: la vida personal.

Es mucho el heroísmo derrochado en las últimas décadas; Europa atraviesa uno de los momentos de su historia en que los ideales políticos han tenido mayor vigencia, mayor magnetismo entre las masas. La guerra de Abisinia, la guerra de España, la guerra mundial después, fueron los escenarios donde rubricaron tantos y tantos jóvenes con su propia sangre la sinceridad de sus convicciones. Existe, pues, pongamos por caso, en 1938, una mentalidad general muy parecida a la existente en la Atenas de Pericles en el 442: la patria, el imperio,

la disciplina, el sacrificio, la gloria, son ahora, como entonces, electrizantes *slogans*... Pero frente a esa exaltación de valores positivos, de los impulsos más nobles del ser humano, se esbozan, con perfiles de más en más amenazadores, teorías que pueden ser un peligro para el hombre en cuanto individuo dotado de una inalienable responsabilidad. El estado amenaza con convertirse en el definidor supremo de la verdad y las normas morales: la ley del más fuerte empieza a ser tenida por el canon mismo de lo justo; en aras del servicio, de la disciplina, del sacrificio, se está en peligro de perder todo sentido de la responsabilidad personal, para actuar con el más cómodo e irresponsable automatismo, una vez traspasada la iniciativa de acción al estado todopoderoso. La *Antígona* de Sófocles escrita en el momento inicial de una crisis de esta índole, venía a dar un aldabonazo en las conciencias, venía a recordar cuál era la *areté* política, y cómo el verdadero héroe cívico debía ser ante todo un individuo consciente: un hombre con un conocimiento exacto de su deber, con unas convicciones apoyadas no tanto en los impulsos emocionales como en la más perfecta lucidez de ideas. El héroe, si moría, debía saber como previo requisito por qué; le era imprescindible estar en situación no sólo de patentizar sus convicciones con la muerte, sino de defenderlas por vía del razonamiento; en una palabra, la firmeza y la perseverancia en el ideal frente a las condiciones adversas de fortuna en que se manifestaba su heroísmo, debían cimentarse en una evidencia racional, en la íntima posesión de la verdad, de una verdad tan irrebatible e inmediata como la de los teoremas matemáticos.

Frente a este condicionamiento de la *Antígona* de Sófocles —momento de exultación en un período de esplendor, exigencias tal vez de la mentalidad griega, uno de cuyos rasgos más típicos se encuentra en el esfuerzo por conocer la propia personalidad— la *Antígona* de Anouilh viene a escribirse en un período terminal caótico al que han conducido los mitos polí-

ticos en boga durante la segunda y la tercera décadas del siglo. Son muchas las vidas truncadas en flor por ideales que, en resumidas cuentas, se han demostrado inconsistentes, y cabe plantearse el problema de si pudieron tener en realidad la fuerza convincente necesaria para llevar a las gentes al autosacrificio o si, por el contrario, el impulso a sacrificarse se encuentra latente en la más honda entraña del ser humano, para surgir con fuerza arrolladora en el momento más inesperado. En tal caso, el ideal, el mito político, pasa a la secundaria posición de mero pretexto o causa ocasional del heroísmo. Frente al hombre de los siglos XVIII y XIX, feliz en la torre de marfil de sus descubrimientos, satisfecho de poder dar una explicación racional al mundo y a su propia persona —historicismo, evolucionismo, materialismo— el hombre del siglo XX, perdido el optimismo ingenuo de sus inmediatos predecesores, se ha vuelto a encontrar en un mundo de misterios. Y entre ellos no es el menor el de su propia personalidad, que se le presenta, como diría el Sócrates platónico, como un ser descomunal y monstruoso con más humos que Tifón. Ya ni siquiera podrá dar una razón precisa y luminosa de cosas tan sencillas como las motivaciones de sus actos, y contemplará asombrado cómo emerge, aquí o allá, inopinadamente, a la superficie del proceloso mar de su existencia, el pez desconocido, grotesco o monstruoso, que incógnito yacía en las zonas abisales del subconsciente.

Con estas premisas, cabe ahora preguntarse por la oportunidad y conveniencia de remozar mitos antiguos en una formulación moderna. Los mitos (e incluimos en esta amplia rúbrica algunos relatos paradigmáticos de la saga), a diferencia de los cuentos populares, puramente recreativos, se caracterizan por contener una honda enseñanza, por explicar de alguna manera, siquiera en imágenes concretas, algunos de los muchos misterios que nos rodean. Por eso son, en cierto modo, intemporales y pueden repetirse bajo nuevos ropajes en toda

época. Ahora bien, cada momento histórico tiene su fisonomía peculiar, sus gustos propios y tendencias, y dentro del acervo de figuras simbólicas de la tradición parece sentir el atractivo irresistible de unas y carecer de la más elemental sensibilidad para comprender otras. Pensemos cómo en un corto espacio de tiempo la historia de Orfeo y Eurídice, simbolización de la impotencia del hombre ante la muerte, a la que ni las más poderosas fuerzas, como es la del amor, pueden vencer, se ha llevado repetidas veces al teatro y al cinematógrafo en estos últimos años, en que el hombre tan hondamente siente la caducidad y contingencia de su naturaleza. Cabe, pues, preguntarse: ¿Era el año de 1944 el momento más oportuno para remozar la mítica figura de Antígona?

Si el intento de Anouilh hubiera sido el de volver a repetir el mensaje sofocleo, en toda su integridad, sin alterarlo más que en los cambios necesarios para su reproducción en un lenguaje moderno, habríamos de responder rotundamente: no. No eran aquéllos los momentos más adecuados para presentar modelos ejemplares de heroísmo, tras el agotamiento, las penalidades y las humillaciones de una larga guerra; sin contar, además, con que, desde mucho tiempo antes, el historicismo decimonónico se había encargado de destruir la idea normativa de lo clásico. Pero no por ello los temas legados por la Antigüedad habían dejado de ejercer su fascinador atractivo sobre las gentes. Antes bien, como acabamos de decir, parecían poseerlo, y más poderoso que nunca, por alejada que estuviera de ellos la mentalidad de nuestro siglo. Y la razón de este deseo de estudiar a fondo la historia de griegos y romanos, de este afán de penetrar en el meollo de sus creaciones y en las raíces de los acontecimientos que protagonizaron, la vio con su habitual perspicacia Ortega y Gasset, al dedicar un ensayo, también por estas fechas, al estupendo fenómeno histórico del Imperio Romano. El hombre moderno acudía a la Antigüedad clásica, no ya por su perdida dignidad canóni-

ca, sino por cuanto había en ella de errores magistrales. De ahí no sólo la razón de su atractivo, sino el perentorio deber de su reinterpretación. Una vez más la historia recababa la función que le asignara Cicerón de ser *magistra vitae*.

Y la *Antígona* de Anouilh, parangonada con la de Sófocles, viene a ser la más perfecta ilustración de este nuevo enfoque de lo clásico preconizado por el filósofo español. Parece como si el dramaturgo francés se hubiera complacido en analizar la figura de la heroína, tal como la forjó la tragedia ática, para ir después despojándola cruelmente de cuantos rasgos le prestaban dignidad y belleza, para ofrecérnosla desnuda y desvalida con todos los defectos de lo humano, de lo demasiado humano.

Pasemos, pues, ahora al análisis estructural de la tragedia de Anouilh para fijar sus diferencias formales con la obra de Sófocles, antes de ocuparnos de los caracteres de los protagonistas, tal como los ha concebido el dramaturgo francés. Dejando de lado los detalles externos, como los curiosos anacronismos —las menciones a los cigarrillos, el café, los fusiles, las labores de punto de Eurídice para las canastillas de los pobres, el vestuario actual de los actores— que proyectan en nuestro mundo la leyenda, sin afectar a su esencia, desde un punto de vista meramente formal hay dos extremos donde la obra de Anouilh se separa netamente de la de Sófocles: la existencia de un prólogo y la función desempeñada por el coro en la economía escénica. En el prólogo, Anouilh nos traza la semblanza psicológica de los personajes, sin esperar a que ésta se desprenda del diálogo o de sus reacciones en la acción. Por el prólogo nos enteramos de que Antígona es un ser un tanto extraño, a quien nadie hasta el momento ha tomado muy en serio en la familia; de que Ismena, por el contrario, es alegre, feliz, sensual; de que Hemón se declaró súbitamente a Antígona en un baile, sin que nadie —ni él mismo tal vez— sepa a ciencia cierta por qué; de que Creonte, en el

fondo, no tiene vocación por la política y se pregunta muchas veces a la caída de la tarde si será un sórdido oficio el de gobernar a los hombres; de que Eurídice, por último, en su insignificancia, seguirá haciendo punto como siempre hasta el momento en que le toque el turno de levantarse de su asiento para morir. Desde el punto de vista teatral es éste un recurso heterodoxo al que jamás acudió Sófocles, a diferencia de Eurípides. A Anouilh, sin embargo, le resulta imprescindible para poner al auditorio sobre aviso de que se va a enfrentar con unos personajes muy diferentes a como se los representa en su imaginación, de acuerdo con el drama de Sófocles.

Se puede, por tanto, exonerar sin escrúpulo al dramaturgo de culpa por este cargo. Más difícil resulta, en cambio, excusarle del empleo que hace del coro, reducido a un solo personaje, en la economía de la pieza. Sus intervenciones se reducen en lo fundamental a tres: una en la séptima escena, para hacer en términos harto confusos una definición de drama y tragedia; otra en la escena 22, para dar a Creonte —usurpando algo que en la tragedia clásica es de la competencia exclusiva de los mensajeros— la noticia de la muerte de Eurídice; y una tercera, en la escena final, para hacer un comentario pasajero sobre los acontecimientos. Por otra parte, irrumpe y deja la escena sin disciplina alguna, cuando en el teatro griego, desde el momento mismo de su aparición en la *párodos*, el coro permanecía en la *orchestra* hasta el final de la pieza, entonando sus *stasima* o cantos corales después de los distintos episodios, cuando los actores abandonaban la escena. Su función, por tanto, es casi nula. Ni como parte activa de la acción, ni como espectador ideal, ni como portavoz del ideario del autor, salvo quizá en lo que atañe a sus puntos de vista en crítica literaria, se puede justificar del todo su presencia. Si Anouilh ha mantenido este personaje —personajillo, digamos mejor— en su *Antígona*, fue por mera rutina, y la falta de soltura en su manejo, la misma reducción de sus

componentes al mínimo, delatan que no se encontraba muy a sus anchas con tan incómodo legado de la tradición.

Pero existen otros puntos, que afectan tanto a la organización de la tragedia como a su mismo contenido ideológico, y que separan con nitidez aún mayor la obra del francés de la de Sófocles. En primer lugar, una ominosa ausencia. En la *Antígona* de Anouilh falta el personaje del adivino Tiresias, cuya aparición divide el drama sofocleo en dos partes, señalando el arrepentimiento de Creonte y el subsiguiente castigo de su *hybris* o desmesurada soberbia por parte de los dioses. Y en verdad que tal personaje era ocioso. La obra de Anouilh carece de toda dimensión teológica, y en ella la acción ya no es presidida por la invencible presencia de lo divino, como ocurría en la tragedia de Sófocles, hondamente religiosa, donde los dioses, aun sin intervenir directamente en la acción ni responsabilizarse de los actos de los protagonistas, que en todo momento conservaban su libre albedrío personal, eran el último sostén de los ἄγραφοι νόμοι, de las leyes no escritas, que presiden la vida de los hombres. El castigo de Creonte, su trágica caída final, venía a recordar a los mortales el deber de guardar en todo la εὐσέβεια o piedad, amonestándoles a no trasgredir los límites asignados a su obrar en la ordenación divina del Universo. Con ello se excluye el fundamento más profundo del heroísmo de Antígona, a cuyo sacrificio voluntario no sólo se resta sublimidad, sino incluso una lúcida justificación. Mientras la Antígona de Sófocles sabía perfectamente la causa trascendente por la que moría, la Antígona de Anouilh, incrédula en materia religiosa, sin dar valor alguno a los ritos funerarios como el desengañado Creonte, muere por un puro impulso interior, sin saber a ciencia cierta por qué.

Frente a esta carencia —obstáculo no pequeño en la economía del drama— existen en la obra de Anouilh otros ingredientes nuevos donde se delata la mentalidad moderna de su

autor. Interviene aquí un nuevo personaje, el aya de Antígona, con una larga tradición en la literatura occidental, desde la nodriza de la Fedra euripidea a la de la Julieta de Shakespeare. Pocos o ninguno son los rasgos nuevos que la distinguen del resto de sus congéneres: sin salirse de las convenciones del tipo, aunque gruñona en apariencia, es en el fondo cordial por demás en su entrañable afecto a Antígona, que a sus ojos no ha dejado aún de ser la niña traviesa necesitada de amparo y reprimenda. Su aparición en la obra de Anouilh aporta un elemento desconocido en el teatro antiguo, la ternura, y a su insignificante persona le cumple servir de contrapunto a la heroína, a través de un diálogo mantenido con ella, donde se manifiestan la debilidad, la gran capacidad afectiva y el sentimentalismo de Antígona, llevado a límites rayanos en la cursilería. Recordemos las reiteradas y enojosas recomendaciones de la joven al encomendar a la vieja su perrilla con insistencia digna de mejor causa. Hay en todo ello cierto tufillo a Sociedad Protectora de Animales, que se nos antoja más en consonancia con sufragista inglesa, que con heroína de tragedia.

Un elemento, cuidadosamente rehuido por Sófocles, es el erótico, a cuya tentación apenas hay escritor moderno que se resista. Si el trágico griego evitó un encuentro de Hemón con la joven, por excluir el posible detrimento que de él derivase en la sublime grandeza de alma de ésta, Anouilh lo ha buscado conscientemente, con el único objeto de poner de relieve las flaquezas de su Antígona: la poca fe en su femineidad; las dudas sobre la índole de la atracción sentida por su prometido hacia ella; su secreta envidia de Ismena; su falta de confianza en sí misma; la rebeldía caprichosa; y la versatilidad que lo mismo la conduce a ir a entregarse a Hemón que a marcharse de su lado irritada por una futileza. Que, al igual que el ama, Hemón es un pretexto para proyectar sobre un telón de fondo los perfiles de Antígona, lo proclama el hecho de no

revelarse el menor rasgo de la personalidad del joven a lo largo de su encuentro con Antígona. Estupefacto ante las reacciones incomprensibles de su prometida, apenas articula palabra, y la escena mantenida con su padre, una vez tomada por éste la decisión de ejecutar a Antígona, apenas viene a ser otra cosa sino una repetición de la habida anteriormente entre ésta y Creonte. Hay en él el mismo asqueamiento repentino de la vida, el mismo desengaño, la misma repulsa de la realidad, idéntica negativa a comprender a su padre tal como es a costa de la renuncia a la imagen idealizada de la niñez:

> Je suis trop seul et le monde est trop nu si je ne peux plus t'admirer.[1]

Como Antígona, recuerda aún con excesivo ardor los días felices de la infancia, cuando a su lado tenía la protectora sombra paterna. En vano, Creonte habrá de amonestarle:

> On est tout seul, Hemon. Le monde est nu. Et tu m'as admiré trop longtemps. Regarde-moi, c'est cela devenir un homme, voir le visage de son père en face, un jour (p. 106).

Hemón se niega obstinadamente a desprenderse de su *Weltanschauung* un tanto pueril; y su postura romántica de adolescente que no quiere entrar en la edad adulta, si ello entraña el despedirse para siempre de hermosas quimeras juveniles, es demasiado inconsistente para resistir la comparación con la madurez de pensamiento y la dignidad del Hemón sofocleo, capaz de oponerse con buenas razones, sin menoscabo del debido respeto, a la decisión insensata de su padre. El mismo paralelismo que cabía trazar entre los caracteres de los prometidos en la *Antígona* sofoclea, en posesión ambos de una extraordinaria lucidez de ideas, de unas profundas convicciones éticas, y de una inquebrantable firmeza de carácter, se puede establecer, aunque *in malam partem* en la pa-

1. JEAN ANOUILH, *Antigone*, Ed. La Table Ronde, Paris, 1946; p. 106. (Cito siempre por esta edición.)

reja de Anouilh. Uno y otro son seres aún muy tiernos, sensibles en exceso, románticos y, sobre todo, débiles; los dos presentan la tipología del adolescente y su pugna con Creonte, lejos de ser un conflicto ideológico, es un drama psicológico, un choque generacional de veleidades de *teen-agers* con la incomprensión de los mayores.

Para ir redondeando nuestro *tour d'horizon* sobre los personajes de la *Antígona* de Anouilh, antes de enfocar nuestro visor en las dos figuras centrales, conviene hablar de los tres guardias del cadáver de Polinices —innovación también de esta pieza— presentados con rasgos en exceso modernos, con la fría deshumanización del esbirro de la Gestapo y la estolidez del gángster americano. Seres carentes de la menor sensibilidad, son, en su hedor a ajo y a vino, «les auxiliaires, *toujours innocents* et *toujours* satisfaits d'eux-mêmes, de la justice». Autómatas perfectos, viven la cómoda vida del hombre a quien la sumisión constante a la disciplina ha relevado del sentido de responsabilidad, de la molestia de reflexionar sobre las cosas, del interés por enterarse de las motivaciones de los hechos. ¡Cuántos como ellos en los campos de concentración de Europa, podrían hacer suyas las palabras de Jonás: «Moi je suis service. Je ne connais que ce qui est commandé... moi je ne connais que la consigne!». No se puede imaginar antítesis mayor con el tipo tan humano, aun dentro de su baja ralea moral, del guardián sofocleo que, si lleva a Antígona frente a Creonte, lo hace con plena conciencia de su propia villanía, con el dolor de conducir injustamente a la ruina a un ser querido y la cobarde alegría de salvar la pelleja.

De Ismena, «la blonde, la belle, l'heureuse Ismène», poco cabe decir; tan calcado está el tipo sobre el de la tradición. No obstante, se percibe tal vez un cierto esfuerzo en Anouilh por contraponerla con tintas favorables a los caprichosos cambios de humor de Antígona. Si bien su hermana la desprecia por ser un buen espécimen de lo tradicionalmente entendi-

do por femineidad —la excesiva preocupación por la belleza física, el gusto por los perfumes y cosméticos, la inconsciente sensualidad de fruta en sazón—, tiene en su haber cualidades que, si en la pieza de Sófocles eran las típicas del conformismo, la antítesis misma de lo heroico, en la de Anouilh no se sabe si calificarlas de otros tantos positivos frente a las veleidades de la hermana. Ante todo, es más ponderada y reflexiva que Antígona. A diferencia de ésta, tiene mayor humanidad y se esfuerza por comprender a su tío, a quien las circunstancias han puesto en la poco grata posición de empuñar las riendas del gobierno en la ciudad tras una cruenta guerra civil. Todo ello son características de madurez, pues no en vano es la de mayor edad; una innovación ésta del dramaturgo francés, por cuanto que en la obra de Sófocles, aun no diciéndose nada de las edades respectivas, se saca la impresión de que era Antígona la mayor de las hermanas. Como defectos de Ismena se han de señalar, primero, la cobardía, que no le impide ponerse al lado de Antígona cuando ésta va a morir, y aspirar con ella al martirio: tan sincero es el afecto que le profesa y tan poderoso su sentido de la solidaridad familiar. En segundo lugar, se ha de subrayar la carencia de ideales, que no dimana en ella del desengaño, sino de un concepto equivocado de la femineidad: «C'est bon pour les hommes de croire aux idées et de mourir pour elles. Toi tu es une fille» (p. 30).

Llegamos al punto de ocuparnos de las dos figuras claves de la pieza, de Antígona y de Creonte, sobre las que giran, como comparsas sin relieve, todos los personajes del drama. Empecemos por la heroína, de cuyo temperamento llevamos dicho no poco; nada más fácil ni más sugestivo que calar en su psicología. Anouilh, en efecto, se ha cuidado con una delectación especial de irnos proporcionando, no sólo los rasgos físicos que la definen tipológicamente —y siento no ser médico o psiquiatra para tratar de esta cuestión a fondo—,

sino de describir una por una las reacciones de su carácter. A diferencia de Sófocles, para quien la Antígona heroína oscurece y anula a la Antígona persona, Anouilh ha puesto mayor mimo en la descripción de la muchacha, adolescente casi, que en la de la víctima política. Y en esto, mejor que en nada, se pone de manifiesto la distancia que separa el teatro de un Esquilo y de un Sófocles del drama moderno, tras un largo camino andado, cuyos primeros pasos se dieron con Eurípides. Si la tragedia clásica de Sófocles, como dijimos anteriormente, no es un teatro de tesis, un teatro *engagé*, como se diría ahora, tampoco es un teatro de tipos, como habría de ser la comedia nueva de Menandro, y mucho menos un teatro psicológico al estilo de Ibsen o Strindberg; antes bien, es un teatro heroico y épico con un alto espíritu religioso. Los personajes de las piezas sofocleas —Ayax, Electra, Deyanira, Edipo sobre todo, y Antígona— aún no han salido totalmente del mito o de la saga; se mantienen en un terreno ideal sobrehumano, en un *topos uranios*, como las ideas de Platón, sin minimizarse con las banalidades del mundo cotidiano, sin perder un ápice de su grandeza en contacto con la prosaica realidad. Como los dioses del Olimpo, son semejantes a los hombres, pero están por encima de ellos tanto por la intensidad de sus pasiones, como por la pureza, la nitidez y sencillez de sus personalidades. Cada uno de ellos, como personaje singular e insustituible, como pieza de ajedrez en el juego de los acontecimientos de un mito legado por la tradición, se puede mover tan sólo en un sentido fijo, tiene un determinado valor que se ajusta a unas convenciones tácitamente reconocidas entre el dramaturgo y su público. De ahí que cada una de las grandes figuras trágicas posea en el mayor grado de intensidad posible unas cuantas cualidades —muy pocas— que, determinando su obrar, serán la causa, al entrar en conflicto con el destino ciego o la voluntad de los dioses, de su ruina. En un teatro, concebido de esta manera, el análisis psicológico de

los caracteres carece de finalidad, porque no haría sino entorpecer el desarrollo rectilíneo y transparente de la acción que, con protagonistas de tan espléndida ralea, brilla con un fulgor insuperable. Tal como todo rasgo personal en las estatuas del Partenón, que Sófocles pudo ver realizar a Fidias, hubiera venido a tergiversar el fin —el de reproducir la belleza serena y eternal de los divinos— para el que fueron concebidas.

Pero ya para los mismos griegos del siglo V, que empezaron a vivir y a sentir su yo con una comezón e intensidad desconocida hasta el momento, el tratamiento impersonal, objetivo, simbólico, de los conflictos humanos empezaba a ser insatisfactorio, y con Eurípides y Sócrates comienza a abrirse paso una mentalidad que se habría de reflejar en el arte del siglo IV, en los tratados de fisiognomonía o estudio de la correlación entre los rasgos físicos y anímicos, en los ensayos biográficos de los peripatéticos, en los *Caracteres* de Teofrasto, y hasta en la misma Comedia Nueva. Lo que empieza a interesar ahora no es el hombre como tipo, sino la persona contingente e irremplazable, el ser humano concreto, con su lote personal e intransferible de virtudes y defectos. Y este interés por lo histórico, plasmado en la retratística helenística, consagrado por los estudios filológicos —a Dídimo le reprocha Séneca haberse ocupado en banalidades, a su juicio, tan poco serias como la moralidad de Safo o la afición al vino de Anacreonte— a través del imperio romano, donde llegó a uno de sus momentos de máximo apogeo, y del Renacimiento, lo habría de heredar, redivivo y hecho médula de lo europeo, el mundo actual. Desde este momento se consideraría misión propia del artista el crear tipos que reúnan el mayor número de características personales, y que, si llegan a la altura de lo simbólico, sea precisamente por cuanto tienen de humana contingencia, de realidad concreta. Perdónesenos, pues, el excurso cuya intención no ha sido sino la de justificar en lo que cabe a Anouilh por haberse detenido en describir con

tanto amor como minuciosidad los rasgos de una Antígona que ya no es el ser-símbolo con una existencia intemporal en las empíreas esferas del mito, «la Antígona», por decirlo así, como una realidad más o menos nebulosa en las conciencias de todos, sino «su Antígona», con sus características inconfundibles, con un sello tan personal que diríase de carne y hueso.

Y ¿cómo es este personaje de Anouilh? Vamos primero a analizarlo en sus rasgos más anecdóticos y ajenos al drama de que es protagonista. Antígona no es una muchacha bella, es delgaducha («petite maigre»); no tiene una tez reluciente («jeune petite noiraude»); comparada con Ismena, resulta francamente desfavorecida ante las galas —rosa y oro— de la femineidad exuberante de ésta. Pero, sin embargo, hay en Antígona un atractivo especial, un misterio indefinible, que hace detenerse en ella las miradas de los muchachos. Antígona, como dice su hermana, no es hermosa al estilo de las restantes mujeres:

> Pas belle comme nous, mais autrement. Tu sais bien que c'est sur toi que se retournent les petits voyous dans la rue (p. 31).

Frente a Ismena, dicho en términos actuales, es una mujer interesante, con un encanto, un «ángel» o un sex-appeal especial, que explica que Hemón la prefiriera a su hermana, en el momento en que más animado coloquio mantenía con ésta, y también —como se deduce de la obra— el cariño particular que le profesa, ya desde su infancia, su tío Creonte. Ahora bien, ¿en qué reside este atractivo de Antígona? Ante todo, en la fuerte vida interior que se trasluce en ella. Antígona se encuentra como mujer en condiciones de inferioridad frente a su hermana, por quien siempre ha sentido gran envidia, producto de una secreta admiración a su belleza física, y el más hondo desprecio, al propio tiempo, a su carácter, alegre, superficial y confiado de muchacha hermosa, lo cual no es

sino una reacción natural de autodefensa. Antígona es una joven introvertida, descontenta de su propia condición, lo cual la induce a adoptar una permanente actitud de rebeldía frente a la realidad y a las propias limitaciones de su sexo: ¡cuántas veces lloró por no haber nacido varón! Es uno de esos seres que dice a todo «no» por sistema. Y es precisamente esta rebeldía en el débil, lo que produce una corriente de simpatía irresistible hacia él en el fuerte de carácter generoso. Porque la Antígona de Anouilh es, en el fondo, una persona terriblemente débil, necesitada de protección y de cariño; con esa debilidad que le hace sentir, por carecer de entereza para enfrentarse con los hechos, irreprimibles impulsos de evasión, que la conducen a crearse quimeras, a modo de transitorio y fugacísimo consuelo. Tal su abandono en brazos del ama, cuando ha llevado a término ya su peligroso proyecto:

> Je tiens ta bonne main rugueuse qui sauve de tout, toujours, je le sais bien. Peut-être qu'elle va me sauver encore. Tu es si puissante, nounou...! (p. 34).

Ahora bien, si esta rebeldía y este desvalimiento de Antígona hacen de ella un ser entrañable, su complejo de inferioridad, su falta de confianza en sí misma, ese su sentirse diferente a las demás mujeres, inspiran compasión, como cuando le explica a su prometido las razones que la impulsaron a ir a buscarlo con los afeites de Ismena:

> Je n'étais pas très sûre que tu me désires vraiment et j'avais fait tout cela pour être un peu plus comme les autres filles, pour te donner envie de moi (p. 44).

Y aquí se ponen de relieve otras peculiaridades del temperamento de la protagonista, que vienen a dar razón también de su rara simpatía: la honda capacidad afectiva, y la impulsividad. Antígona, en efecto, sabe amar apasionadamente, es una

de esas personas a quienes el cariño nubla la razón y les impide ponderar bien los merecimientos de los seres en los que depositan el tesoro de su afectividad. Si quiere entrañablemente a su ama, o a su perrilla, profesa un excesivo amor a su hermano Polinices, por quien siempre sintió una extraña inclinación, y que es indigno en absoluto de su amor. En cambio, parece no saber corresponder debidamente a quienes de verdad la quieren, como son su hermana Ismena o su tío Creonte. Por añadidura, Antígona es impulsiva, obedece a resortes inconscientes poderosísimos que la obligan a tomar decisiones, sin haberse parado un solo instante a meditar sobre sus consecuencias. Un buen ejemplo de estos súbitos arrebatos lo tenemos en su visita a Hemón. Antígona, en verdad, no es una muchacha en exceso inteligente, y en muchas ocasiones obra sin saber por qué; sobre todo, cuando se trata de afirmar su personalidad en alguna actitud de rebeldía, en algún acto paradójico.

Tras lo que llevamos dicho, viene el momento de plantear la pregunta decisiva: ¿Es la Antígona de Anouilh la persona más indicada para realizar un acto de heroísmo, para oponerse en defensa de unos valores superiores a las disposiciones arbitrarias del Estado, y para morir en cumplimiento de lo que estima su deber? Evidentemente, no. Y notemos cómo el dramaturgo francés no ha incurrido en el torpe error de atribuir a la muerte de Antígona una trascendencia que en su obra no podía tener. Al enterrar el cadáver de su hermano Polinices, Antígona obró sin una clara conciencia del significado de su acto, sin calibrar lo que éste suponía desde el punto de vista religioso —ella es indiferente o poco menos— o el meramente político. A diferencia de la heroína de Sófocles, no puede dar en tan tajantes y precisos términos una explicación satisfactoria y convincente de su designio. Tan sólo un sentido impreciso, aunque profundo, del deber, pudo moverla a enfrentarse con la voluntad del monarca. Eso uni-

do a su afecto por el muerto. Ella no tiene una noción definida de lo que ha de ser la política, ni se ha preocupado jamás en reflexionar sobre lo justo y lo injusto; precisamente por comprenderlo así, Creonte procura no tomar en serio el desacato. Tan grande es su deseo de salvar a la muchacha de sus impulsos autodestructivos, que se ve obligado a abrirle los ojos, poniéndola en conocimiento de la triste realidad, del montón de villanía y podredumbre de la política de Tebas:

> Tu sais pourquoi tu vas mourir, Antigone? Tu sais au bas de quelle histoire sordide tu vas signer pour toujours ton petit nom sanglant? (p. 85).

Desde este momento, revelada la sucia historia de los hijos de Edipo, y el hecho sobrecogedor de no existir siquiera certidumbre de que el cadáver insepulto sea el de Polinices, Antígona no tiene en realidad ningún motivo para sacrificarse. Si los ritos funerarios, como reconocen tío y sobrina, no tienen valor alguno, si las intenciones de Creonte tan sólo son las de atemorizar a una camarilla levantisca con un enérgico castigo, y está dispuesto a dar sepelio a su sobrino, siquiera por pura higiene, pasado un plazo prudencial, ¿qué motivo plausible puede inducir a Antígona a repetir un acto que ha de quedar, además, sin efectividad alguna, habida cuenta de las medidas de seguridad tomadas por el rey para impedirlo?

La muchacha calla, diríase que convencida por las razones de su tío. Pero el desengaño radical de cuanto aún le parecía hermoso opera en ella una honda crisis, que se manifiesta en un estallido de indignación, cuando Creonte, siguiendo los dictados de un epicureísmo triste y desengañado, le expone las razones por las que debe vivir, por las que debe gozar de ese río huidizo de la juventud, tan raudo en su fluir, que ni tiempo da siquiera a percibir su tránsito. ¡El paso implacable del tiempo!, el tema eterno que provocó la melancolía de un Homero, las tristes quejas de un Mimnermo, el dolorido sen-

tir del *Eheu fugaces* horaciano, los airados denuestos a la muerte de nuestro Arcipreste, y los versos sonoros de Rubén, *Juventud, divino tesoro.*

> La vie n'est pas ce que tu crois. C'est une eau que les jeunes gens laissent couler sans le savoir, entre leurs doigts ouverts. Ferme tes mains, ferme tes mains, vite. Retiens-la (p. 93).

En una palabra: *carpe diem.* Anouilh al escribir esta tirada, como Mimnermo, el Arcipreste o Rubén, no era un viejo, como se podría suponer; estaba en esa zona liminar entre la juventud y la madurez, cuando el hombre empieza a percibir con cierta angustia el paso vertiginoso del tiempo, y a sentirse, como Dante, *nel mezzo del camin* de su vida. Quisiera entonces desesperadamente quedarse en donde está, en plenitud de fuerzas aún, en el apogeo de su vigor intelectual, sin rodar inexorablemente por un camino sin regreso. Entonces es cuando adquiere conciencia por vez primera del valor del momento presente, y comprende como San Agustín la paradoja de su realidad, la de morir en el instante mismo de nacer, la de no ser sino una fugacísima transición entre dos nadas, la del futuro inexistente y la del pretérito que ha sido. Entonces es cuando empieza a amar de verdad la vida, y se esfuerza dolorosamente por saborear la fugaz, la aparencial belleza de las cosas.

Pero una actitud semejante implica una serie de renuncias a los propios sentimientos, a las ideas tenidas sobre uno mismo y el mundo exterior, para aceptar la realidad tal como es y resignarse a escoger en ella los goces humildes que depara. Tal actitud es incomprensible para un joven, cuyo tiempo psicológico es todavía el futuro, y mucho menos aún para un alma generosa con elevados ideales, o bien con un inconsciente pero certero instinto de lo absoluto. Antígona se subleva en lo más hondo de sus entrañas contra este tipo de felicidad mezquina, burguesa, que su tío le presenta, con sus

renuncias constantes, con sus claudicaciones, con sus hipocresías cobardes. Ella, que está hablando a Creonte desde muy lejos, desde un país lejano, desde el reino perdido de la juventud, no sabe qué haría con esa vida de los aleccionados por la experiencia, «qu'il faut aimer coûte que coûte». Y no se puede negar trágica belleza a ese irresistible impulso de rebeldía, que progresivamente se va apoderando de ella, para conducirla paso a paso a la catástrofe. Antígona quiere ahora a toda costa sacrificarse, cual si con una bella muerte pudiera devolver esa belleza que le ha sido arrebatada a la vida. Su muerte, de más en más inminente e irremediable, viene a ser lo que a juicio de Schopenhauer era el suicidio: la máxima afirmación de la voluntad de vivir, la protesta suprema del enamorado de la vida ante todo lo que la hace indigna de ser vivida:

> Je veux être sûre de tout aujour'hui et que cela soit aussi beau que quand j'étais petite —ou mourir (p. 97).

Y cuando no se llega a alcanzar esa seguridad, cuando se ha perdido toda esperanza, es sólo en la propia ruina donde se puede encontrar la única realidad hermosa dable: el sosiego producido por la propia aniquilación. El mismo Edipo encontró una serenidad que nunca tuvo cuando adquirió la certidumbre de sus crímenes.

Y así es como se llega al desenlace del drama, por el cauce torrencial de los sentimientos de la joven, con una lógica aplastante. Creonte reconoce la inutilidad de todo esfuerzo salvador:

> C'est elle qui voulait mourir. Aucun de nous n'était assez fort pour la décider à vivre. Je le comprends maintenant. Antigone c'était faite pour être morte. Elle même ne le savait peut-être, mais Polynice n'était qu'un pretexte (p. 101).

La muerte de Antígona, pues, no cabe calificarla de holocausto al sentido del deber, sino de secuela de su propia idiosincrasia, de su radical desengaño, y sus desesperados intentos de asirse a un ideal inexistente. En esto y en su airada protesta contra la sucia realidad se reconoce en la joven a una hija típica de nuestro tiempo, a una precursora del existencialismo, que por aquellos momentos estaba fraguándose. Distínguese, empero, del protagonista de la *Nausée* sartriana, por una mayor lógica vital, por vivir con autenticidad mayor sus convicciones, porque evidentemente sólo el suicidio es la única solución comprensible para el hastío de la vida producido por el convencimiento de su radical falta de sentido. Hay, por otra parte, considerables diferencias de matices, por cuanto que nuestra heroína de momento tiene, tanto en ella misma como en su prometido, los suficientes asideros para aferrarse a la vida: afectos profundos, gusto por las cosas, un elevado concepto de sí misma y de Hemón. Pero el temor de dejar de ser en el futuro lo que ella cree que es en el presente, el temor de que su novio pueda algún día defraudarla, el temor de que sus propias vidas lleguen a ser como la de Creonte, monótonas, desilusionadas, tristes, es como un nuevo impulso que se añade al desengaño, para exacerbar su descontento con la vida, llevándolo a *límites suicidas*. ¡Qué diferencia con la sosegada actitud del hombre antiguo frente a los hechos que ya no tenían remedio, o a las condiciones desagradables de una realidad que no le era factible alterar! Su filosofía vital en tales circunstancias era la del ῥαδίως φέρειν, la de soportar la adversidad lo más llevaderamente posible, con hombría, sin protestas, sin dar coces —como decían los griegos— contra el aguijón. El hombre moderno en tales casos se subleva, se irrita, se desespera, precisamente porque las cosas no tienen remedio, porque no tiene posibilidad alguna de arreglarlas a su gusto. Tal como la Antígona de Anouilh se exaspera, porque el mundo no tiene la belleza que ella querría que tuviera,

llevando hasta la muerte su pataleo de chiquilla caprichosa que no puede salirse con la suya. ¿Es esto en puridad una postura cuerda?

Por todo ello, en la pieza de Anouilh quedan sin una coherencia lógica los otros dos suicidios, el de Hemón y el de Eurídice, que en el drama de Sófocles obedecían al encadenamiento fatal de la trama, a esa urdimbre teológica de los hechos donde se tejían, paralelamente al acontecer de los humanos, los decretos divinos de un mundo invisible y trascendente. La muerte de los dos seres más queridos de Creonte venía a castigarle en lo más vivo, y a impartir de modo implacablemente cruel una enseñanza a todos los hombres. Con ellas se operaba una transmutación ejemplar en el personaje, y el auditorio, sobrecogido, recogía un mensaje religioso en la *catharsis* trágica. Al acabar la pieza, las buenas gentes del Ática se marchaban a sus casas con el alivio y el consuelo ingente de no ver en Atenas horrores semejantes; renacía en ellas el orgullo de vivir en una democracia, y se les afianzaba el convencimiento de que era a toda costa necesario someterse al imperio de unas leyes cimentadas en los ἄγραφοι νόμοι de los dioses. En cambio, al suprimirse el fundamento religioso de la acción, el espectador de la *Antígona* de Anouilh, aun comprendiendo los motivos personales de la muerte de la protagonista, no acierta a explicarse el porqué de las de Eurídice y su hijo, y no puede por menos de compadecer la soledad de Creonte y dar la razón a las palabras del coro: «Sans la petite Antigone, c'est vrai, ils auraient tous étés bien tranquilles» (p. 117). Sin esa adolescente que, poco antes de morir, en un nuevo giro de su carácter tornadizo escribía a Hemón: «Je ne sais plus pourquoi je meurs» (p. 116).

Eteocles y Polinices, caídos en lucha fratricida, Antígona con su prometido y Eurídice yacen ahora en Tebas, como tantos y tantos cadáveres en los ensangrentados campos de batalla de Europa, gratuitamente, sin finalidad alguna: «morts

pareils, tous, bien raides, bien inutiles, bien pourris» (p. 123).

Y el espectador comprende bien a Creonte, el hombre desengañado de la vida, a quien las circunstancias obligan a desempeñar un oficio de rey que le repugna. El hombre de fría inteligencia, que no vacila en condenar cuando con una muerte se pueden salvar mil vidas, pero sensible en exceso para ser un buen tirano; consciente del odio que inspira a su alrededor, de su soledad, no obstante, supo asumir la responsabilidad de una tarea ingrata, porque alguien debía aceptarla:

> Ils disent que c'est une sale besogne, mais si on ne la fait pas, qui la fera? (p. 122).

En el drama de Anouilh ha ocurrido una trasposición. Ya no es la joven que muere frente a las veleidades del poder omnímodo de un tirano, el paradigma de la *areté* cívica, sino el gobernante aislado en la prisión de su palacio, que no sólo hace renuncia de sus más íntimas inclinaciones, para entregarse de lleno al ímprobo quehacer del gobernar, sino que sacrifica incluso sus más entrañables afectos personales. En un mundo donde se ha hecho culto de una desaforada libertad individual, donde los hombres se han tornado de más en más egocéntricos, desentendiéndose de los intereses de la colectividad, donde el decir que *no* a todo se ha convertido en sistema, Creonte es el único en sentir la necesidad de que haya gentes que sepan decir *sí* en un determinado momento, que sepan tomar callada, eficiente, dolorosamente a veces, decisiones en contra de sus íntimos deseos, y prescindir de todo sentimentalismo, por no ser propio de reyes hacer «du pathétique personnel». ¡Pobre Creonte, abrumado por el peso de un poder aborrecido, sobrecargado de trabajo, a quien la vida no le reserva otra cosa que esperar en su palacio vacío el día de su muerte! Apoyado en su pajecillo, que poco a poco irá creciendo, rememorará a la caída de la tarde el drama absurdo de

Tebas: la inutilidad de la lucha fratricida, el sacrificio gratuito de Antígona, la necedad y el egoísmo sordo de sus conciudadanos. Cada vez verá espesarse más en torno suyo el odio, y quién sabe si algún día tendrá que enfrentarse con el momento tan temido de ordenar disparar los fusiles de sus guardias sobre el pecho de un niño, inocente víctima de las maquinaciones de la oposición. Mirando a Creonte y a lo que le rodea, se apodera de nosotros una gran angustia, por todo cuanto hay en todo ello de reflejo de nuestro mundo, de ese mundo en que las gentes tienden a convertirse en masa y los destinos de los hombres se van acumulando sobre los hombros de unos pocos Creontes como él. A veces parece como si las Antígonas sofocleas, exponentes de un concepto del ciudadano como individuo consciente del deber y responsable de sus actos, de la *areté* política en su más excelso sentido, se estuvieran agotando, y ya no pudiera nuestro mundo sino, a lo sumo, producir heroínas como la Antígona de Anouilh.

DIVAGACIONES EN TORNO AL MITO DE THEUTH Y DE THAMUS

Tras el grandioso mito de la biga alada del alma, la segunda mitad del *Fedro* platónico se consagra a un tema más árido, aunque no exento del máximo interés, a saber, la posibilidad de instaurar una retórica científica que adapte el método filosófico a los objetivos de la ῥητορικὴ τέχνη, hasta entonces para Platón una ἄτεχνος τριβή, una mera rutina. Un arte oratoria que, sin dejar de ser una ψυχαγωγία o modo de seducir las almas, abandone el mero especular con verosimilitudes y aspire a un conocimiento verdadero de su objeto —el alma humana— empleando para alcanzar este propósito el método dialéctico en sus dos momentos: la «colección» (συναγωγή), es decir, el adquirir una visión de conjunto, en una sola forma, de lo que está diseminado en muchas partes, y la «división» (διαίρεσις), un ir distinguiendo especies, dentro de lo que se presenta como una unidad, de acuerdo con las articulaciones naturales del objeto. En esta segunda parte del diálogo se trata *in extenso* de una cuestión que se esbozó en su comienzo: la conveniencia o inconveniencia de escribir discursos, rebasándose los límites estrechos de una polémica de escuela, para plantearse en todo su alcance el problema de la valoración de la obra escrita.

Platón introduce el tema poniendo en boca de Sócrates un mito, el de Theuth y de Thamus, que prejuzga y anticipa la solución que se le habrá de dar más adelante con un tratamiento discursivo. En efecto, no es éste un mito, como el de las cigarras, con el cometido meramente literario de marcar

la transición de partes, ni tampoco sirve, como el del alma, de descripción alegórica de realidades metafísicas para las cuales el sobrio lenguaje racional se queda corto. El mito o, si se quiere mejor, el apólogo de los dos egipcios viene a ser como un argumento de autoridad en favor de una tesis que se va a defender más adelante con el método dialéctico. Platón coloca su acción en un país lejano, Egipto, y en un tiempo remoto, cuando los dioses tenían aún contacto y comercio directo con los hombres, un contacto que, según puso de relieve Nägelsbach, estaba ya cesando en la propia epopeya homérica, donde tan sólo un puñado de héroes podía jactarse de su divina alcurnia. Pues bien, en aquella época feliz, que debemos imaginar anterior a la del epos, una de las divinidades avecindadas en Egipto, Theuth, se presentó ante el faraón Thamus a hacerle donación de una serie de inventos: el número, el cálculo, la geometría, los juegos de damas y dados, y las letras, invención esta última que encareció por encima de todas como el más eficaz subsidio de la sabiduría y la memoria. Thamus, sin embargo, no se mostró de acuerdo con las palabras de Theuth, porque, a su entender, las letras producirían el efecto contrario al pretendido por su inventor:

> En efecto, este invento —le replicó— dará origen en las almas de quienes lo aprendan al olvido, por descuido del cultivo de la memoria, ya que los hombres, por culpa de su confianza en la escritura, serán traídos al recuerdo desde fuera, por unos caracteres ajenos a ellos, no desde dentro por su propio esfuerzo. Así que no es un remedio para la memoria, sino para suscitar el recuerdo lo que es tu invento. Apariencia de sabiduría y no sabiduría verdadera procuras a tus discípulos. Pues habiendo oído hablar de muchas cosas sin instrucción, darán la impresión de conocer muchas cosas, a pesar de ser en su mayoría unos perfectos ignorantes; y serán fastidiosos de tratar, al haberse convertido, en vez de sabios, en hombres con la presunción de serlo (275 *a-b*).

El mito, no atestiguado en ninguna otra parte, exige ya de por sí, como mera creación literaria, un comentario de sus elementos. Comencemos por los personajes. A uno de ellos le da Platón el nombre de Thamus, que debía de ser bastante corriente en Egipto, pues por Polieno [1] conocemos la existencia allí de un rey del mismo nombre en el 362/361 a. J.C., contemporáneo por tanto del filósofo. Así se llamaban también el timonel egipcio de la nave cuyos pasajeros oyeron la noticia de la muerte del gran Pan en época de Tiberio [2] y un bandido de Tebas de Egipto según Filóstrato.[3] Hace unos años Scheidweiler,[4] seguido por Verdenius,[5] pretendió, basándose en la identificación del personaje con Amón, ver en el nombre de Thamus una de tantas etimologías platónicas, como si fuera equivalente de θεὸς Ἄμμων, lo que, según hemos demostrado en otro lugar,[6] carece de firme base.

En cuanto a Theuth, a quien como ave consagrada le asigna Platón el ibis, familiar ya a los griegos desde la descripción de Heródoto,[7] es probablemente una helenización de la deidad egipcia Thot. Se ha de destacar, no obstante, el acierto de Platón al atribuirle, unidos al de las letras, los restantes inventos. El número y el cálculo, según la notación griega de las cifras, van estrechamente unidos al alfabeto, y habida cuenta del concepto que tiene Platón del escribir como παιδιά, como simple juego, según habremos de ver más adelante, no es errado el asociar las letras a las damas y a los dados. Tampoco es descaminado equiparar la invención de la escritura a la de la geometría, dado el que la notación simbólica de las

1. *Strat.*, III, 5.
2. PLUTARCO, *De def. or.*, 49 c.
3. *Vit. Apoll. Tyan.* VI, 5.
4. SCHEIDWEILER, *Zum platonischen Phaidros*, en *Hermes*, LXXXIII, 1955, p. 120 ss.
5. VERDENIUS, *Notes on Plato's Phaedrus*, en *Mnemosyne*, VIII, 1955, p. 287 ss.
6. GIL, *De nuevo sobre el Fedro*, en *Emerita*, XXVI, 1958, p. 215 ss.
7. II, 76.

unidades fónicas presupone realizar en la masa de impresiones acústicas un análisis semejante al que conduce al descubrimiento en las visuales de las figuras esquemáticas de los cuerpos. Sin que se le pueda considerar influido por Platón, Harder[8] veía desplegarse, en la adaptación del alfabeto fenicio a la lengua griega, la misma capacidad de abstracción, el mismo genio para captar formas ideales, que en la geometría, en la cartografía y en la atomística. Las letras del alfabeto descomponen la corriente ininterrumpida del lenguaje no ya en palabras o en sílabas, sino en fonemas, es decir, en sus últimas unidades indivisibles, en ἄτομοι. Y que a los griegos no les pasaba inadvertida esta similitud lo prueba el que dieran a los átomos, que se distinguen en los cuerpos, como las letras en las palabras, por su diferente ordenación (AN, NA), posición (M, Σ) o forma (O, I), el nombre de στοιχεῖα «letras» en cuanto que formaban, al colocarse en serie, estructuras diferentes como forman éstas sílabas distintas.

Otro detalle hay en el mito del máximo interés. La invención de la escritura aparece asignada a un dios, lo que está en perfecta consonancia con su localización geográfica. En Egipto, efectivamente, son frecuentes las representaciones de los dioses como escribas, anotando, por ejemplo, el peso del corazón de los muertos, y los mitos que les atribuyen la invención de la escritura o les relacionan de algún modo con los libros. Por el contrario, esta connotación libresca de las divinidades, compartida por el dios babilonio Nabu, esta conexión con lo divino de la escritura y de los libros, que reaparece en el Antiguo y Nuevo Testamento, es ajena por completo a la mentalidad griega de la época arcaica y clásica.

Según puso de relieve Theodor Birt,[9] exceptuada una representación arcaica de Atenea anotando en un libro las cuen-

8. Harder, *Die Meisterung der Schrift durch die Griechen*, en *Das neue Bild der Antike*, I, Leipzig, 1942, pp. 101-102.
9. Birt, *Die Buchrolle in der Kunst*, Leipzig, 1907.

tas de su templo, no existen imágenes de dioses que aparezcan con el rollo de papiro, salvo las de las Musas, las Parcas y, en época tardía, Asclepio por influjo del dios salutífero egipcio Imuthes. Una excepción sería el Tiempo de la apoteosis de Homero de Arquelao, cuyo rollo de papiro parece ser una ilustración de la frase de Sófocles (fr. 280 N.) πάντ' ἀναπτύσσει Χρόνος («todo lo despliega el Tiempo»). La escritura en Grecia careció de toda connotación religiosa o mágica, y no se salió jamás del plano de lo profano y utilitario. A diferencia de otras técnicas humanas, como la agricultura, o de habilidades como el canto, no es dádiva graciosa de los dioses, sino invento de un mortal, Cadmo el fenicio, o de un titán, Prometeo. No desempeña papel alguno como depositaria de una revelación religiosa, pues no hay en Grecia libros santos, ni cumple función alguna en el culto, que no precisa, como en Roma, de fórmulas escritas. Ni siquiera, salvo en Delfos y en Éfeso, se pusieron inscripciones en los templos.

Platón, por consiguiente, es un caso aislado en la literatura griega al considerar las letras como un invento divino, pero con anterioridad ya se habían establecido ciertas conexiones entre los dioses y los libros que pudieron servirle de inspiración. Por un lado, el orfismo, según se deduce de ciertas alusiones de Eurípides,[10] Demóstenes[11] y el propio Platón,[12] poseía una revelación contenida en libros santos. Por otro, como destacó Birt en un segundo trabajo,[13] el libro y las letras se habían incorporado al mundo de metáforas literarias por obra de Esquilo, Píndaro y Eurípides precisamente en contextos donde se les ponía en relación con la memoria, la verdad y los dioses. Esquilo[14] compara repetidamente la memoria

10. *Hipól.* 954, *Alc.* 967.
11. XVIII, 259.
12. *Rep.*, 364 *e*.
13. Birt, *Schreibende Gottheiten*, en *Neue Jahrb. Kl. Alt.*, XIX, 1907, p. 700 ss.
14. *Eum.* 275, *Prom.* 789, *Supl.* 179, *Coéf.* 450.

con los δελτοί o tablillas enceradas de un registro; Píndaro (*O.* X 1-6) equipara la memoria a un libro donde leen las Musas y la Verdad y dice (*N.* VI 4-7) que el destino (πότμος) escribe la dirección en que debemos correr. La base de todas estas metáforas, sin embargo, no puede ser más profana ni más prosaica: todas ellas se han tomado de las operaciones de contabilidad. Un paso adelante da Eurípides, al decir en su *Peleo* (fr. 618 N.) que la divinidad (sustituto aquí del πότμος pindárico) borra tan rápido como escribe la riqueza, con lo que prefigura la metáfora del libro del destino, de tan fecunda descendencia en la literatura occidental. Pero mayor interés tiene desde nuestro punto de vista el fr. 508 N., de la *Melanipa*:

> ¿Pensáis que las injusticias saltan hasta los dioses con alas, y que luego en los pliegues del libro de Zeus las escribe alguien, y que Zeus, mirándolas, emite justicia a los mortales? Ni el cielo entero bastaría para que Zeus escribiera las faltas de los hombres...

La función de la escritura como garantía de la memoria adquiere aquí un refrendo divino al llevar el propio Zeus un registro donde se anotan los yerros de los hombres. El mismo cielo es concebido como un inmenso rollo de papiro de manera no muy diferente, según apunta Birt, a Isaías XXXIV 4: «Y se desplegarán los cielos como un libro.» Y con esto se puede dar por terminado el comentario literario del mito y pasar a discutir su contenido.

Thamus condena la escritura por sus perniciosos efectos en las almas —de una parte el descuido de la memoria y de otra la inoperante erudición— con tan gran acierto, que no merecería la pena detenerse en este punto de no conocerse otros aspectos del pensamiento platónico. Conviene, sin embargo, resaltar el hecho de que ese supuesto detrimento producido en la facultad de recordar por el uso de medios mne-

motécnicos externos debía de revestir la máxima gravedad para un hombre, como Platón, que identificaba la μάθησις con la ἀνάμνησις, el conocimiento con la reminiscencia. De no hacer el debido uso de la capacidad de recordar «desde dentro», ¿quién podría imitar al esclavo del *Menón* evocando en su alma la imagen de las ideas contempladas antes de encarnar en un cuerpo mortal? En cuanto a ese recelo de que el manejo de los libros convierta a los hombres en πολυγνώμονες, no cabe decir sino que es una de tantas manifestaciones del sacro horror a la πολυμάθεια que compartieron todos los filósofos antiguos con el viejo Heráclito.

En lo que sigue hasta el final del *Fedro,* la conversación de Sócrates con su amigo no es sino un amplio desglose del contenido del mito, y las conclusiones que se van ganando en el diálogo pueden resumirse en los siguientes puntos:

1. Los discursos escritos, los λόγοι γεγραμμένοι, lejos de impartir ciencia, no sirven sino para traer al recuerdo a quien ya sabe (275 *c).*

2. Se les puede comparar a las figuras de un cuadro: siempre en la misma actitud, repiten la misma canción a las tácitas preguntas del lector (275 *d).*

3. Cobran existencia independiente una vez escritos y circulan por igual entre los entendidos y los ignorantes. No saben callar ante quienes se debe, ni defenderse si son injustamente atacados (275 *e).*

4. Superior al λόγος γεγραμμένος es su hermano legítimo, el que se escribe con conocimiento en el alma del que aprende y sabe callar o hablar en su debido momento. Es éste un λόγος vivo y animado (ζῶντα καὶ ἔμψυχον), del cual es una mera imagen (εἴδωλον) el escrito (276 *a-b*).

5. Por consiguiente, el que posea la ciencia de lo justo, lo bello y lo bueno (276 *c),* tan sólo cultivará el jardín de Adonis de las letras por juego (παιδιᾶς χάριν), atesorando recuerdos para su vejez, y sembrará en las almas λόγοι vivos, capaces a

su vez de reproducir en otras almas indefinidamente la semilla del saber (276 *e*).

6. De todo ello se desprende que el que escribe sobre cuestiones privadas o públicas, dejando una legislación (νόμους τιθείς, σύγγραμμα πολιτικὸν γράφων), comete un reprobable error (277 *d*) si cree que en su obra hay gran firmeza y certidumbre. Tan sólo es digno de encomio el que, convencido de que «jamás discurso alguno con verso o sin verso valió mucho la pena de ser escrito» (277 *e*), concentra todas sus energías en la enseñanza oral. Tal hombre, si escribe, toma a juego sus escritos y es capaz de dejar empequeñecidos en cualquier momento los productos de su pluma con sus enseñanzas orales (278 *c*). Un hombre semejante es el único digno de recibir el nombre de filósofo.

Habida cuenta de que el primero de estos puntos queda suficientemente aclarado por la concepción platónica del conocimiento como recuerdo, los restantes se pueden resumir en tres grandes apartados: un aviso sobre los peligros de la circulación de los escritos, una σύγκρισις del λόγος vivo con el γεγραμμένος y una condena radical de toda obra escrita.

El reconocimiento de los peligros que para la escala de valores colectivos se derivan de las libres creaciones de los poetas o las teorías atrevidas de los filósofos, según hemos puesto de relieve en un estudio,[15] no era una novedad en época de Platón. Desde las balbucientes medidas censoriales arcaicas, como la prohibición de recitar los poemas homéricos por Clístenes el tirano de Sición, a las propuestas de Moríquides y Siracosio para poner coto a los excesos de lenguaje de los cómicos, Grecia había conocido decretos tan reaccionarios como el de Diopites y contemplado incluso la celebración en Atenas del primer auto de fe de la historia de Occidente, cuando se quemaron en el ágora los escritos de Protágoras. Desde

15. Cf. los dos primeros caps. de *Censura en el mundo antiguo*, Madrid, 1961.

mucho tiempo atrás flotaba en el aire la noción imprecisa de que era urgente expurgar el legado tradicional de la poesía y someter a revisión a Homero y a Hesíodo como guías de la educación de la juventud. La polémica contra los viejos poetas, comenzada con brío por Jenófanes y proseguida con no menor apasionamiento por Heráclito, que proclamó la necesidad de expulsar a bastonazos de los certámenes a Homero y a Hesíodo, iba a llevarla Platón a sus últimos extremos. Planteándose el problema de las bellas artes y de la literatura desde un punto de vista político, en sus repercusiones sobre la educación de los ciudadanos, Platón había emitido en *La república* una condena sobre las formas literarias tradicionales.

Según él, la poesía épica, y sobre todo la tragedia, artes miméticas, no habían hecho en el mejor de los casos sino ofrecer imágenes reflejas de la ἀρετή y en el peor —que era lo habitual— imitar los estados pasionales del ánimo, dándose la paradoja de que cuanto es objeto de vergüenza o de reprobación en la vida real produce deleite al ser leído o representado en escena. Aparte, pues, de alejar del verdadero conocimiento de las formas, la tragedia y la épica hablan a las pasiones e instintos y deben, por tanto, proscribirse de la ciudad ideal.

Superada esta postura extremosa, Platón, a quien no dejó jamás de preocupar el problema de una literatura incontrolada, encuentra en su vejez una solución práctica en *Las leyes*, donde le vemos erigirse en el primer teorizante de la censura estatal. Si en el *Fedro*, abordando la cuestión desde otro punto de vista, señala entre los inconvenientes de la obra escrita el de no saber callar ante quienes se debe ni el defenderse cuando es injustamente atacada, nos parece ser la indiscreción de los escritos lo que sobre todo le inquietaba. Una indiscreción a la que fácilmente se podía poner remedio con una previa censura. Así, en *Las leyes* 801 *c-d* dice:

> El poeta no debe componer nada que pugne con las ideas que tiene la ciudad sobre las costumbres, el derecho, lo bello y lo bueno. No podrá mostrar sus composiciones a particular alguno hasta no habérselas enseñado a los jueces nombrados al efecto y a los guardianes de la ley y haber obtenido su aprobación.

No cabe duda de que de tal guisa se forzaba al λόγος γεγραμμένος a guardar el más riguroso silencio ante quienes convenía que callara.

Pero, con todo, no es la vertiente política, aquí latente, lo que destaca en primer plano en el *Fedro*, sino cierta tendencia al esoterismo, típica en la escuela platónica desde sus mismos inicios, que cobra clara expresión en las amonestaciones a Dionisio de la carta II (314 *b*), donde le pone en guardia sobre el peligro de difundir sus enseñanzas:

> Guárdate de que jamás caigan estas cosas entre los hombres ineducados. Pues, a mi ver, nada hay más ridículo para el vulgo que oír hablar de ellas, ni nada a su vez que produzca mayor admiración y entusiasmo a los de noble naturaleza.

Y aquí se le ve la casta a Platón. A pesar de reconocer, como su maestro Sócrates, los beneficios de la παιδεία, a pesar de creer que la virtud es enseñable, adopta en su comportamiento, sin embargo, la postura altanera del aristócrata convencido de la superioridad innata del εὐφυής, del bien nacido, para el que deben reservarse no sólo los λόγοι escritos, sino los λόγοι vivos.

En la σύγκρισις entre uno y otro tipo de discurso, Süss y Friedländer [16] reconocieron los ecos de una polémica contemporánea entre dos escuelas sofísticas rivales, la de los partidarios de la improvisación oratoria y la de los defensores de la preparación previa por escrito. Como ya hemos apuntado

16. FRIEDLÄNDER, *Platon. Eidos, Paideia, Dialogos*, Berlín, 1928, cap. V, *Das geschriebene Werk*.

anteriormente, en Grecia no se daban los supuestos de otras civilizaciones para prestigiar la obra escrita. Ni la religión, carente de libros santos, ni las primeras manifestaciones de la literatura —épica, lírica, teatro— nacidas para la recitación oral o para la representación en un momento dado se prestaban a alentar la reverencia de la letra. Hay que llegar a pensadores solitarios como Heráclito, incomprendidos por sus contemporáneos, o a escritores como Tucídides, deseosos de legar a las generaciones venideras un κτῆμα εἰς ἀεί, para encontrarse con obras concebidas para la lectura reposada y la meditación. Las condiciones mismas del procedimiento judicial ateniense, si habían conducido por un lado a la profesión del λογογράφος o «escribediscursos», daban pie, por otro, a que en los tribunales se miraran con cierto recelo los alegatos previamente preparados. Según una tradición, Sócrates se negó a que nadie le compusiera por escrito su defensa, lo que estimaba un fraude a la justicia, y por Aristóteles sabemos que una de las εὐλάβειαι necesarias a los litigantes era la de neutralizar el mal efecto que producía el recitar de memoria un discurso compuesto de antemano por escrito.

Frente a esta prevención general a los discursos escritos, los oradores como Isócrates, carentes de fluidez de palabra, señalarían los defectos del improvisar: la banalidad (κουφολογία) y la falta de perfección (ἀκρίβεια). Tal como siglos más tarde, al repetirse la polémica en la segunda sofística entre los αὐτοσχέδιοι λόγοι y los φροντίσματα, se dice que respondió Elio Aristides al emperador Marco Aurelio: «Propónme el tema hoy y escúchame mañana, pues no soy de los que vomitan los discursos, sino de los que procuran hacerlos perfectos.» Frente a Isócrates y cuantos compartían su parecer, Alcidamante, un discípulo de Gorgias, escribió —lo que no deja de ser una paradoja— una declamación *Sobre los que escriben discursos o sobre los sofistas* que se presenta como una κατηγορία τῶν γραπτῶν λόγων y que tiene el interés de conte-

ner todos los tópicos esgrimidos por Platón en el *Fedro* contra la obra escrita. El buen orador pronuncia espontáneamente su discurso (εἰκῇ, 29), que, como fiel expresión de su pensamiento, está animado y tiene vida (ἔμψυχός ἐστι καὶ ζῇ), mientras que los λόγοι γεγραμμένοι no son sino imágenes o imitaciones de los orales (εἴδωλα καὶ σχήματα καὶ μιμήματα λόγων, εἰκὼν λόγου) y semejan a esculturas o a pinturas (χαλκῶν ἀνδριάντων καὶ λιθίνων ἀγαλμάτων καὶ γεγραμμένων ζῴων). El escribir, por consiguiente, no puede ser tenido por una ocupación seria, sino por un juego (παιδιά, 35), y su única justificación es el deseo de dejar constancia de nosotros a las generaciones venideras o de ayudar nuestra memoria.

A primera vista, pues, parece que Platón no ha hecho sino repetir lo que ya era moneda corriente en su época, pero las diferencias profundas que le separan de Alcidamante se ponen de relieve al comparar las ideas expresadas en el *Fedro* con otras diseminadas a lo largo de su obra. Del cotejo se desprenderá la intrínseca coherencia del pensamiento platónico, y podremos hablar, como Diès, de una transposición, al plano más elevado de su sistema filosófico, de las ideas banales de su época. Separa ante todo a Platón de Alcidamante un concepto mucho más elevado de la retórica, a la que exige (277 *b)* tener un conocimiento exacto tanto de la cosa sobre la que se habla o se escribe como de la naturaleza de aquel a quien se dirige el discurso, para emplear en cada caso el estilo más adecuado «aplicando discursos abigarrados y en todos los tonos al alma abigarrada, y simples, a la simple». La retórica que propugna Platón es de índole filosófica y está encaminada a producir en las almas la persuasión de lo bello, lo justo y lo bueno a cuyo conocimiento previamente se ha debido llegar por un método filosófico. Ahora bien, el único método posible en filosofía es para Platón el dialéctico, es decir, la conversación de tú a tú entre discípulo y maestro, a la cual no sólo se contraponen los largos monólogos de los

sofistas, sino también los λόγοι petrificados de los libros cuya similitud con los discursos de aquéllos puso de relieve en el *Protágoras*. En efecto, los sofistas hablan y hablan:

> Pero si se le hace una pregunta a alguno de ellos, a la manera de los libros no saben ni responder ni preguntar tampoco, y aunque verse sobre una pequeñez la pregunta que se les haga sobre lo que dicen, se extienden largamente tanto tiempo como resuenan las vasijas de bronce, al darles un golpe, si no se las sujeta (329 *e*).

Mas no era sólo el Sócrates de este diálogo quien se perdía en las largas disertaciones oratorias, sino el propio Platón, a juzgar por lo que dice a los amigos de Dión en la carta VII:

> Sólo cuando se contraponen entre sí nombres y definiciones, percepciones de la vista e impresiones de los sentidos, y se someten a prueba en discusiones amistosas por medio de preguntas y respuestas sin envidia, surge a duras penas el relámpago del conocimiento y la comprensión de cada cosa con la intensidad que le es dada a la naturaleza humana (344 *b*).

Y la conclusión que allí mismo se extrae, en absoluto acuerdo con el *Fedro* aunque bastantes años posterior, es la de que a los temas elevados se debe reservar la discusión oral presidida por el eros filosófico, y la de que a ningún hombre serio se le ocurrirá escribir cosas serias para exponer sus pensamientos a la malevolencia e incomprensión del vulgo.

También la noción del λόγος γεγραμμένος como εἴδωλον o imagen del oral, y su comparación con las figuras pintadas de un cuadro «que parecen vivas, pero callan muy solemnemente si se las pregunta», tienen en el *Fedro* una pregnancia muy distinta del reducido alcance que tenían en el discurso de Alcidamante; una pregnancia que sólo se pondera si se tiene bien presente el concepto platónico de μίμησις expuesto al co-

mienzo del libro X de *La república.* Si la esencia de las cosas del mundo fenoménico estriba en ser imitación o imagen de las formas ideales, y si las producciones de las artes plásticas no son sino imitaciones de cosas a su vez, se colige que las creaciones artísticas están en un segundo plano de jerarquía ontológica y desembocan, desde el punto de vista epistemológico, en un segundo grado del conocimiento de las formas. De igual manera, si el λόγος («palabra-razón») reproduce imperfectamente las formas ideales columbradas entre las brumas del recuerdo, y si el λόγος γεγραμμένος es un mero εἴδωλον suyo, se comprende que desempeñe una función secundaria en relación con el conocimiento de las esencias.

Es harto comprensible, pues, que, por exigencias de la misma lógica de su pensamiento, Platón defendiera calurosamente la primacía de la palabra sobre la escritura, la superioridad de la enseñanza oral, del συμφιλοσοφεῖν, del conversar amistoso entre maestro y discípulo, sobre la erudición libresca. Lo que no se acierta, sin embargo, a comprender es ese olímpico desprecio a toda obra escrita en prosa o en verso, y muy en especial a los tratados políticos, en un momento de su vida en que, entre otros muchos diálogos, había compuesto *La república.* Las explicaciones que se han propuesto para este enigma son diversas. Schleiermacher creyó ver aquí una justificación teórica de la forma literaria de sus escritos, que eran diálogos por tratar de asemejarse lo más posible a la mejor de las enseñanzas, la oral. Ivo Bruns supuso que quien hablaba por boca de Platón era el Sócrates histórico, que no sólo no escribió nada, sino que tal vez ni siquiera habría permitido a sus discípulos salir en su defensa con escritos apologéticos, como lo indica su citada negativa a recibir los oficios de un logógrafo. Pero lo uno y lo otro no pasan de ser meras conjeturas. La explicación de ese menosprecio tan profundo ha de buscarse en motivos psicológicos, en la propia

experiencia vital de Platón, como han visto bien Friedländer y recientemente Gauss.

A pesar de las protestas elevadas contra el biografismo en la interpretación de la doctrina platónica, no cabe duda de que la historia de su patria y sus vivencias personales, y especialmente sus sucesivos desengaños, en el proceso de Sócrates primero, en Siracusa después, condicionaron poderosamente, como con tanto acierto se encargó Antonio Tovar [17] de ir poniendo de relieve, el sesgo del pensamiento del filósofo. Platón tenía razón en no hacerse ilusiones sobre la solidez de las legislaciones escritas, convertidas pronto en letra muerta. Ya en la generación anterior a la suya se había discutido el problema de si el νόμος estaba en pugna o no con la naturaleza del hombre y se había reconocido la superioridad, sobre la legislación positiva, de los ἄγραφοι νόμοι o normas éticas no escritas, bien se las considerase, como Sófocles, expresión trascendente de la voluntad de los dioses, bien, como Pericles y los hombres ilustrados, a la manera de un código convencional del honor. En uno y otro caso, sus dictados se reconocían superiores a los preceptos concretos de las leyes escritas, donde cobraba expresión tanto la voluntad personal de un tirano como el acuerdo mayoritario de un δῆμος igualmente irresponsable. Platón había perdido la fe de su maestro en las leyes, a las que considera en *El político* meros μιμήματα τῆς ἀληθείας (300 *c*). Así, en el caso ideal de un monarca que uniese a la sabiduría la justicia (293 *d*), las leyes resultarían totalmente innecesarias, puesto que con respecto a ellas se encontraría en un plano superior. El escribir leyes, por tanto, imprescindible en todos los estados empíricos que no han encontrado el gobernante ideal, es una actividad semejante a la del artista o el poeta, y no puede en consecuencia ser considerada sino una παιδιά, un juego, por cuanto, según advir-

17. Tovar, *Un libro sobre Platón*, Madrid, 1956.

tió Platón en *La república*, es esto precisamente lo que es la μίμησις (εἶναι παιδιάν τινα καὶ οὐ σπουδὴν τὴν μίμησιν, 602 *b*).

Y un «juego», siquiera en el alto sentido que daba Platón a esta palabra, un juego hermano de la σπουδή, presidido por las Musas, moderado y propio de la gravedad del sabio, fueron para Platón sus otros dos grandes tratados políticos, *La república* y *Las leyes*, donde tal calificación aparece repetidas veces (p. ej., en 685 *a*). Sin embargo, los contemporáneos del filósofo no supieron percibir cuánto había de lúdico, es decir, de mera especulación intelectual en *La república*, que tomaron demasiado al pie de la letra. De ahí el fracaso de la obra y la amargura de Platón cuando compuso el *Fedro*; una amargura a la que habría contribuido la desleal conducta de Dionisio de Siracusa al publicar como si fueran teorías suyas las enseñanzas orales de su maestro, según deplora éste en la carta VII (341 *b*). Y esto explica suficientemente el que en el *Fedro* insistiera con tanto ahínco en la índole lúdica de todo escrito, recalcando que sólo merece el nombre de filósofo quien es capaz en todo momento de dejar empequeñecidos con sus enseñanzas orales los productos de su pluma. ¡Admirable Platón, que, a despecho de tantos desengaños, aún encontraba fuerzas para «jugar» de nuevo, componiendo en plena vejez *Las leyes*! En él, como ha dicho Friedländer, tienen su más correcta aplicación aquellas palabras de Nietzsche: [18]

> Reife des Mannes: das heisst den Ernst wiedergefunden haben, den man als Kind hatte, beim Spiel.

Veinticinco siglos nos separan de Platón, y hoy más que nunca las palabras del *Fedro* invitan a meditar. Si bien desde San Pablo a nuestros días no han cesado de elevarse voces en defensa del λόγος vivo, advirtiendo del peligro de la letra muerta, desde el plano puramente ideológico, hoy en día nadie pa-

18. Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse*, Spruch, 94.

rece computar los nocivos efectos espirituales de una cultura en exceso libresca. Ahogado por el peso de una descomunal herencia literaria, agobiado por la prisa, el hombre moderno, por carecer del tiempo suficiente para cultivar el don precioso de la memoria, ha dado en desprestigiarla como una facultad espiritual de segundo rango.

Cierto es que nadie hay tan insensato como para negar el nuclear papel que desempeña la memoria en la formación de la personalidad; pero, con todo, tampoco nadie rompe una lanza en su defensa, y aún se recurre a sutiles distingos para reconocer, sin salirse del general menosprecio, la importancia de dicha facultad. Así, por ejemplo, un Bergson, que opone la memoria como conciencia de la identidad y continuidad del «yo» a la memoria como puro registro o mecanismo de repetición, como si en último término lo uno y lo otro no fueran dos aspectos de una misma potencia del alma. Ahora bien, es evidente que quien no se esfuerza por retener los conocimientos adquiridos, ni los «repite» mentalmente, con la misma amorosa solicitud con que revive sus experiencias vitales, está abocado o a no formarse nunca una sólida personalidad científica y cultural, o a convertirse en un amnésico intelectual, en ese tipo frecuente de investigador que, fuera de sus libros, de sus ficheros y de sus notas, es poco o nada lo que sabe decir del campo específico de sus trabajos.

Para desgracia nuestra se ha extinguido el humanista, esa *rara avis* de la cultura que fijaba de modo indeleble en el recuerdo sus lecturas griegas y latinas y convertía los textos de unas lenguas muertas en conocimientos vivos y operantes, asimilando con la doctrina hasta los modos de decir de los clásicos. El erudito que abruma con sus citas es asimismo una especie a extinguir, y cada vez abunda menos —¡hasta eso hemos llegado!— la gente capaz de recitar de memoria una poesía. De todo ello deriva un progresivo empobrecimiento en la personalidad del hombre moderno, visible no sólo en la

extensión de su cultura, sino en el vocabulario y en su modo habitual de expresarse. Los diccionarios, las colecciones de citas, las antologías, las enciclopedias, junto a su innegable utilidad encierran, como en la antigüedad decadente o en el medioevo, un peligro latente para la cultura. Presintiendo el advenimiento de un nuevo tipo de barbarie, Antonio Tovar profetizaba [19] que pronto llegaría el día en que los hombres «no sabrán nada porque entre todos lo tendrán todo almacenado en los libros de sus bibliotecas».

Pero el peligro del unilateral cultivo de la personalidad humana en lo meramente funcional, en el puro intelecto, con mengua de esos conocimientos asimilados y actualizables que le confieren encanto y consistencia, no viene sólo de los libros, sino de los nuevos inventos de Theuth, las cintas magnetofónicas, los cerebros electrónicos y cuantos artefactos se inventan a fin de emancipar al hombre de la servidumbre del cálculo, de la búsqueda de datos o del esfuerzo memorístico. No hace mucho, con el mismo entusiasmo del egipcio por el invento de las letras, saludaba Fernández de la Mora el primer ensayo de aplicación en los EE. UU. de un cerebro electrónico para la información bibliográfica. Con el uso de artilugios semejantes, liberado el hombre de un trabajo ancilar, de peonaje intelectual, se abriría una nueva era «sin infolios ni eruditos, una época de investigadores empíricos y de meditadores puros, de hallazgos mondos y de totalitarias síntesis». La humanidad se encontraría ante «una coyuntura cenital, optimista y creadora para el λόγος». Lejos de nuestra intención negar que con semejantes subsidios técnicos en un futuro próximo entre la humanidad en una nueva fase de progreso, como entró sin duda con la invención de la escritura. Pero ¿a costa de qué renuncias? ¿Podemos imaginarnos cómo será el hombre venidero en soledad, sin la compañía no ya de sus

19. TOVAR, o. c., 12.

libros, sino de sus artefactos? ¿Podrá llevar siempre su tesoro dentro de sí, como el sabio antiguo?

Se podría, por otra parte, creer que, gracias a los nuevos procedimientos para registrar la voz o transmitir la imagen, se aproxima una nueva fase de prestigio para la palabra viva; que la cultura del futuro no será ya de signo libresco, como lo fue desde el siglo V a. de J.C. hasta el décimonono. Pero esta suposición no es sino un mero espejismo: la voz registrada o transmitida repite indefinidamente la misma canción —«suelta el disco», como se viene ya diciendo—, no puede responder a las tácitas preguntas del oyente ni entablar diálogo fructífero con él. En última instancia, no difiere del libro sino en exigir menor esfuerzo de concentración y no dar tan amplio margen para meditar su contenido. El empleo de la radio o de la televisión con fines educativos comporta el defecto de excluir el διαλέγεσθαι, el contacto de tú a tú entre discípulo y maestro del que brotaba, según Platón, en el momento más inesperado la chispa del saber. Con medios semejantes, a lo sumo se puede aspirar a la sugestión de las masas, no a la verdadera educación de los individuos, porque con ellos se opera, como con la hipnopedia de Huxley, más sobre el subconsciente que sobre el intelecto.

Junto al aviso de los daños que se siguen del no recordar desde dentro, de la progresiva pérdida de la memoria, hay otro punto en el mensaje de Platón de la máxima actualidad: el imperativo del conversar; la necesidad, en todas las esferas de la vida, del diálogo como vehículo genuino del λόγος vivo. Y en la vida moderna se dialoga cada vez menos y se monologa cada vez más. El ritmo trepidante de los tiempos parece excluir la sosegada charla, la conversación amistosa, el reposado departir. El espectáculo de un Platón o un Aristóteles paseando, a la caída de la tarde, en animado coloquio con sus alumnos resultaría hoy un anacronismo. Por el contrario, en un nuevo rebrote de la sofística, proliferan el conferenciante y el

discurseador político, cuyas palabras, para hacer todavía más real el símil platónico de las vasijas vibrantes, se graban en cintas magnetofónicas donde perduran anquilosadas, hieráticas. ¡Cuánto más desvalida la palabra hablada, en su prisión de metálicas resonancias, que su hermana, la escrita, en su envoltura de letras!

Por una rara paradoja, el λόγος γεγραμμένος, frente a los llamados medios audiovisuales, es hoy en día la imagen más fiel del λόγος viviente, y si vale la pena conservar vivas las simientes culturales que nos legó el pasado, se le debe mimar y fomentar en lo posible su difusión. Pero, junto a esto, el hombre moderno no debe olvidar el mensaje de Platón: son los λόγοι vivos, que se siembran de hombre a hombre en las almas, los que se escriben, como dijo San Pablo, en las tablas de carne del corazón, los que garantizan la transmisión indefinida de la semilla del saber. Ni los libros, ni los modernos sistemas de difusión de la palabra pueden suplir ese fecundo διαλέγεσθαι entre maestro y discípulo, entre compañero y compañero, de la misma manera que no puede comunicarse el Evangelio más que *ex abundantia cordis*, por vía oral, por el Apostolado.

ORFEO Y EURÍDICE

(Versiones antiguas y modernas de una vieja leyenda)

PERFILES DE LA SAGA

La vieja conseja de Orfeo y Eurídice participa de las características del mito propiamente dicho, de la saga y del cuento popular. Es mito, en cuanto que tiene un sentido profundo, universal y acrónico. Es saga, porque en ella resuenan ecos de una realidad histórica embellecida por la imaginación al correr de los tiempos: el legendario poder de un héroe civilizador y fundador de una secta religiosa, el orfismo. Es cuento popular, por ser relato de una historia de amor y de aventuras con un final melancólico.

El mito de Orfeo simboliza, por un lado, el misterio de la muerte y la resurrección. Su protagonista es un hombre que consigue romper los condicionamientos de la naturaleza en un doble sentido: penetrar con vida donde sólo se penetra muerto y regresar de donde no cabe ya el retorno. Vivo en el Hades, «revenant» del reino de las sombras entre los vivos, en la figura de Orfeo se superponen simultáneamente los dos planos sucesivos, vida y muerte, de la realidad existencial del hombre. Por eso precisamente se encuentra en situación de revelar una experiencia única y se comprende que en él pusiera la tradición el punto de arranque del nuevo tipo de religiosidad conocido con el nombre de orfismo.

Por otra parte, el mito de Orfeo simboliza la fuerza de la música y la poesía, el mágico embeleso producido por los so-

nes melodiosos y el misterioso poder de las bellas palabras.

Ambos aspectos se imbrican mutuamente. Si Orfeo logra descender a los infiernos y convencer a las potencias del reino de las sombras, a Perséfone y a Plutón, a devolverle a su esposa Eurídice, es precisamente por las virtualidades de su canto. Pero, a su vez, éstas se deben en no pequeña parte al mensaje insólito que sus palabras transmiten cuando, de retorno del Hades, hechiza a los hombres y a la naturaleza, cantando su pena. El poeta, de quien es mítico compendio y cifra Orfeo, descubre en la realidad asociaciones inadvertidas a quienes carecen de sus dotes, accede por vía intuitiva a verdades que al pensamiento racional le cuesta arduo trabajo analizar; es un maestro como el filósofo o el científico y coopera, como ellos, a conformar la imagen del mundo de sus contemporáneos. Poeta y profeta, según sugiere la ambigüedad semántica del término latino *vates*, fueron en un principio una y la misma cosa.

Por añadidura, en el mito de Orfeo hay una trágica historia que simboliza la limitación de las capacidades humanas. Ni siquiera dos fuerzas tan poderosas como el amor y la poesía pueden nada contra la destrucción implacable de la muerte, arrebatadora de aquello que se ama, cuando todo hace suponer que la felicidad comienza. El tabú de no mirar a la esposa velada durante el recorrido de regreso a la superficie terrestre, quebrantado por un impulso sentimental de Orfeo, representa la imposibilidad metafísica, por decirlo así, de la empresa. En este último aspecto de lucha con la muerte, de expedición a la ultratumba, el mito de Orfeo se aproxima al cuento popular y tiene remotísimos antecedentes en otras *katabaseis* o descensos infernales en Oriente, por ejemplo en el *Poema de Gilgamés,* sin que tampoco le falten correlatos en otros ciclos legendarios griegos (v. g. los de Heracles y Teseo). Con todo, el más chocante paralelo lo depara la leyenda de Aikut y Yotowi de una tribu india norteamericana. El esposo va en bus-

ca de su esposa fallecida al reino de las sombras; fracasa también por infracción de un tabú en su intento de traerla consigo a la tierra, pero se queda para siempre con ella en el mundo de los muertos, a diferencia de Orfeo que retorna a la luz del sol.

El enigma y la pregnancia de la historia de Orfeo radican precisamente en ese retorno aparentemente de vacío a una existencia solitaria y melancólica. Orfeo carece de la fuerza descomunal del héroe épico que se enfrenta, como Heracles y Teseo, a brazo partido con las potencias de la muerte, concretizadas en figura antropomórfica o teriomorfa a la manera de Thánatos o Cérbero. Cuando la imaginación del pueblo griego creó la leyenda de Orfeo, las personificaciones del pensamiento mítico iban cediendo el puesto a las abstracciones del pensamiento lógico. La muerte no se podía ya reducir a un ente personal con quien se pudiera entablar singular combate, vencerle y sojuzgarle, por grande que fuera todavía la capacidad de fabulación mitopoética. La moral del éxito, el triunfalismo del valor físico y del vigor corpóreo cedían ante una consideración más pesimista de las posibilidades humanas, que vemos ya aflorar en ciertos pasajes de los poemas homéricos.

Orfeo es, por decirlo así, el primer héroe intelectual de la leyenda griega y, a fuer de tal, está consciente de sus propias limitaciones y flaquezas. Para enfrentarse con las potencias de ultratumba no cuenta con más armas que la palabra persuasiva; a los inapelables decretos de aquéllas no puede oponer sino quejas, súplicas y argumentaciones. ¿No estaría ya persuadido de antemano —cabe preguntarse— antes de acometer su empresa de ir abocado a un fracaso inevitable? Pero, aunque ese supuesto no merme sino aumente la grandeza de su rebeldía inicial y de su decisión, persiste, a pesar de todo, cierta ambigüedad en la conducta del héroe que no pudo

por menos de chocar a los antiguos. Platón,[1] tachándole de cobarde, le contrapone muy en desfavor suyo a la figura de Alcestis. ¿Por qué no optó Orfeo como el Aikut de la leyenda americana, por quedarse para siempre con su esposa, si tuvo el arrojo suficiente para franquear en busca de ella el umbral de la ultratumba? Quizá no sea arriesgado suponer que Platón, de haber conocido la historia mencionada, no hubiera vacilado en establecer en detrimento del poeta un parangón con el guerrero indio. Mas en su baja estimación del mítico cantor se delata la injusticia del filósofo, a quien no le eran desconocidas las doctrinas del orfismo,[2] al menos en sus formulaciones posteriores. A la luz de éstas tal vez podamos comprender la razón del regreso del héroe a la superficie de la tierra en la leyenda griega.

El orfismo enseñaba a despreciar el cuerpo como sepulcro del alma y esperar la muerte como una liberación de las ataduras de la materia, pero, no obstante, hacía hincapié en que el hombre, puesto en este mundo por los dioses como en un presidio, no debía tomar por sí mismo la decisión de abandonar la vida terrena. Para la separación definitiva del alma y del cuerpo era preciso aguardar pacientemente la orden de los dioses. Interpretando sobre este esquema el mito de Orfeo, podemos ver en su *katabasis* a los infiernos algo así como un suicidio condicionado, como un apartarse temporalmente de la vida con el tácito consentimiento de las divinidades de ultratumba, para cumplir un propósito expuesto y defendido

1. *Symp.* 179. «A Orfeo», dice, «[las potestades infernales] le despidieron sin lograr su objetivo, mostrándole un "fantasma" de su mujer (aplicación de la teoría estesicorea del εἴδωλον de Helena), pero sin dársela, porque les parecía mostrarse cobarde, a fuer de citaredo, y no tuvo arrestos para morir por amor como Alcestis, sino que se las arregló para entrar vivo en el Hades». La razón de la malignidad del filósofo ha de verse en su hostilidad a los poetas, reflejada en ese despectivo inciso de ἅτε ὢν κιθαρῳδός.

2. Las concordancias de Platón con el pitagorismo y las doctrinas órficas las estudiaron atentamente los neoplatónicos del Bajo Imperio, Hierocles de Alejandría, Siriano y Proclo; cf. K. Ziegler, «Orpheus». RE, XVIII, 1, 1201, 50-1202.

con buenos argumentos ante ellas. La compasión de éstas y la concesión del favor solicitado, con una condición imposible de cumplir, no son sino una manera de iluminar a Orfeo, el buen razonador, sobre la perennidad de ciertas leyes que ni siquiera la voluntad y el favor de los dioses pueden derogar.

Aceptado el juego por el héroe, debía seguir sus reglas hasta el fin, ateniéndose a todas las consecuencias. Los dioses han accedido a su demanda, pero un impulso irrefrenable impide que el divino favor llegue a hacerse realidad, porque en última instancia es la propia naturaleza humana la que excluye una antinatural concesión. Si Orfeo, con el chispazo revelador sobre la condición mortal que la separación definitiva de la esposa supone, hubiera pretendido quedarse con ella en los infiernos para siempre, se habría opuesto abiertamente a la voluntad de las divinidades ctónicas, que era la de enviarle a la superficie de la tierra. El héroe comprende que es imposible permanecer con vida en el reino de los muertos y que el obstinarse en ese propósito equivaldría a un suicidio, esta vez definitivo y culpable. Y en esto reside precisamente la superioridad de Orfeo sobre Aikut. Con su esposa hubiera sido, como éste, un muerto más entre los muertos, sin posibilidad de comunicación con el mundo de los vivos. Por el contrario, al regresar a la vida despedido por los númenes ctónicos, Orfeo parte en «misión» a transmitir un mensaje a todos los hombres sobre la condición de su ser en el otro mundo y la de su existencia en éste.

TRATAMIENTOS ANTIGUOS: VIRGILIO, OVIDIO

Pocos mitos como el de Orfeo habrán ejercido tan poderosa atracción a lo largo de la historia; pocos, también, de acuerdo con los cambios de mentalidad, se habrán prestado a enfoques tan diversos y a valoraciones tan distintas de los diferentes planos que en él se superponen. Comencemos, como es de justicia, por comentar brevemente las versiones clásicas del mito, ya que no constituyen el tema que directamente nos ocupa.

Asombra que de leyenda tan ajustada al concepto aristotélico de la ἁμαρτία trágica —yerro involuntario, pero culpabilidad objetiva— no se nos haya conservado un tratamiento dramático de altura. Tenemos, sí, una referencia a las Βασσάραι o Βασσαρίδες, segunda pieza de la *Licurgía* esquilea,[3] donde aparecía el despedazamiento de Orfeo por las ménades en los montes libetrios. Pero, a lo que nos consta, el tema del amor a la esposa no desempeñaba en ella una función importante, o cuando menos no era en último término la causa de la muerte del poeta.[4] Del trágico Aristias[5] y del comediógrafo

3. Cf. Schol. Ar. *Thesm.*, p. 135, y Schol. Nic. *Ther.*, p. 288.

4. Eratosth., *Catast.*, 24, p. 140, la explica así: «[Orfeo] no honraba a Dioniso y estimaba que el más grande de los dioses era el Sol, al que llamaba Apolo. Levantándose de noche, hacia el amanecer (salía) al monte llamado Pangeo y esperaba el nacimiento del Sol, para que fuera lo primero que veía. De ahí que Dioniso, enfurecido con él, le enviara a las basárides, según

Antífanes[6] sabemos que escribieron sendas piezas intituladas «Orfeo», pero nos hallamos en la más completa oscuridad sobre sus respectivos argumentos. Las más antiguas alusiones a una esposa de Orfeo se encuentran en la *Alcestis* euripidea (v. 357) y en el pasaje anteriormente mencionado del *Banquete* de Platón. De la época clásica el único tratamiento del mito conservado es el bellísimo bajorrelieve[7] que representa a Orfeo, Eurídice y Hermes en el patético momento de la definitiva separación de los esposos. En época helenística el «Epitafio de Bión», de Mosco (v. 122), y un largo fragmento de Hermesianacte,[8] un discípulo de Filetas de Cos, hacen dos rápidas alusiones al poder de la música de Orfeo y a la devolución gracias a él de su esposa (Eurídice en Mosco, Ἀγριόπη en Hermesianacte).

Del silencio de las fuentes y hasta de la diversidad onomástica se ha pretendido concluir que Orfeo, primitivamente, fue ἄγαμος, que su esposa, en principio, no fue tal, sino una divinidad femenina[9] de los infiernos («La de amplia justicia», «La de feroz mirada») y que en la variante primitiva de la leyenda, Orfeo conseguía llevarse consigo a Eurídice al mundo de los vivos. Ahora bien, los *argumenta ex silentio* no permiten llegar a tanto. Los que sostienen que la historia amorosa es secundaria en el mito de Orfeo pasan por alto la estrecha

---

dice el poeta Esquilo, las cuales le despedazaron y arrojaron por separado sus miembros. Las Musas los recogieron y enterraron en la llamada Libetra.» En los mismos términos Schol. Germ., p. 84,11 (cf., p. 152,1). A la tragedia esquilea tal vez aluda Schol. Clem. Alex., pp. 414-431.

5. Fr. 5 Nauck.
6. Fr. 180 (II 250 Edm.).
7. Se conservan tres copias en el Louvre, Villa Albani, y el Museo de Nápoles: de factura del s. V, *ca.* 430 a.C.
8. Se trata de un catálogo de historias amorosas del libro tercero de las elegías que le inspirara su amor a Leontion, que nos ha transmitido Ateneo (XIII, 597).
9. Este punto de vista, debidamente refutado por K. Ziegler (*op. cit.* en nota 2, cols. 1274 ss.), ha sido adoptado de nuevo por M. GRANT, *Myths of the Greeks and Romans*, Londres, 1962, p. 311.

conexión del amor, con los conocimientos escatológicos y la muerte del protagonista. Por amor Orfeo desciende al reino de los muertos, obtiene una información directa de lo que sucede en la ultratumba y puede convertirse en fundador de una corriente religiosa. Por amor también perece despedazado por las ménades en una especie de muerte ritual idéntica a la de Dioniso-Zagreo. Es, pues, casi seguro que el afecto conyugal fuera una pieza etiológica clave en la mitificación del fundador del orfismo. Por otra parte, aunque ni Eurípides ni Platón mencionen el nombre de la esposa de Orfeo, es muy improbable que la figura de ésta hubiera estado sumida en un primer momento en el anonimato. En un fragmento cerámico de Apulia del s. IV a. J.C., que representa escenas de ultratumba, aparece escrito por encima de una cabeza femenina el nombre de Eurídice,[10] lo que garantiza con grandes visos de probabilidad la antigüedad del mismo. Es, pues, Hermesianacte quien innova frente al consenso general de los autores tardíos. El nombre de Eurídice, etimología aparte, es por lo demás frecuente entre las heroínas griegas.

Por último, ni Mosco ni Hermesianacte, ni con anterioridad a ellos Isócrates, cuando aludiendo a Orfeo dice (XI 8) ἐξ Ἅιδου τοὺς τεθνεῶτας ἀνῆγεν, afirman taxativamente que el poeta triunfara en su desesperado intento.[11] Tan sólo pretenden sugerir que el hechizo de su canto conmovía a las propias divinidades infernales. Aparte de que la versión en la forma conocida es mucho más poética, aparte de que cumple perfectamente con la función mítica de presentar hechos universales de un modo paradigmático (en este caso, la irreversibilidad de la muerte), tiene a su favor el refrendo del menciona-

10. Cf. ZIEGLER (*op. cit.* en nota 2, col. 1276).

11. Tampoco afirma el éxito final DIOD. SICUL. IV, 25,4, cuando dice que Orfeo convenció con su hermoso canto a Perséfone a que ésta le concediera τὴν γυναῖκα αὐτοῦ τετελευτηκυῖαν ἀναγαγεῖν ἐξ ἅδου παραπλησίως τῷ Διονύσῳ, precisando «pues también cuentan que éste subió a su madre Sémele del Hades».

do bajorrelieve, cuyo *pathos* melancólico excluye toda interpretación en otro sentido.

En el estado actual de nuestros conocimientos, los primeros relatos por extenso de la *katabasis* de Orfeo corresponden a la época romana: Virgilio,[12] Ovidio,[13] Séneca[14] y Estacio[15] (hay fragmentos también de un Orfeo de Lucano), entre los poetas; Apolodoro,[16] Conón,[17] Fulgencio[18] entre los mitógrafos. Dejando de lado las peculiaridades de detalle, vamos a centrarnos exclusivamente en los rasgos que mejor caracterizan las versiones más famosas, las de Virgilio en *Las geórgicas* y de Ovidio en *Las metamorfosis*.

El tratamiento del primero, muy condensado, insiste en el dolor de Orfeo solitario, y en los efectos que su canto produce en las potestades, los espectros y los monstruosos pobladores del mundo infernal, para pasar acto seguido sin transición alguna al momento en que, cuando los dos esposos están a punto de regresar a la luz del sol, *iam luce sub ipsa*, Orfeo, en un súbito arrebato, se vuelve para mirar a Eurídice. Aquí el poeta, tras el lúgubre clamor que anuncia el fracaso de la empresa, pone en labios de la esposa una patética despedida:

Illa «quis et me» inquit miseram et te perdidit, Orpheu,
Quis tantus furor? En iterum crudelia retro
Fata vocant, conditque natantia lumina somnus.
Iamque vale: feror ingenti circumdata nocte
Invalidasque tibi tendens, heu! non tua, palmas! [19]

12. *Cul.*, vv. 268-295, *Georg.* IV, 454-503.
13. *Met.*, X, vv. 1-73.
14. *Herc. fur.*, 569-591, *Herc. Oet.*, 1061-1089.
15. *Theb.* VIII, p. 58.
16. I, 3,2,2.
17. 45,2.
18. *Myth.* III, 10.
19. ¿Qué locura a mí, desdichada, y a ti te perdió Orfeo? / ¿Qué gran locura? He aquí que de nuevo hacia atrás / los crueles hados me llaman y el sueño cierra mis ojos desfallecidos. / Ahora, adiós; envuelta en una inmensa noche me siento arrastrada / y hacia ti tiendo, sin ser tuya, ¡ay!, mis manos sin fuerza (vv. 495-498).

Ovidio es más prolijo y enfoca el episodio desde el punto de vista de Orfeo, otorgando un primerísimo lugar a las palabras que, al son de su lira, canta el poeta ante las potestades del mundo subterráneo.

...O positi sub terra numina mundi,
in quem decidimus, quidquid mortale creamur,
si licet, et falsi positis ambagibus oris
vera loqui sinitis, non huc, ut opaca viderem
Tartara, descendi...
. . . .
causa viae est coniunx...[20]

Los motivos en que fundamenta su petición de libertad para ésta son dos: uno subjetivo, la ley del amor que reina lo mismo bajo la luz del sol que en las tinieblas (*Vos quoque* —les dice a Prosérpina y a Plutón— *iunxit Amor*); y otro objetivo, la muerte prematura de Eurídice:

Eurydices, oro, properata retexite fata.
Omnia debemur vobis paulumque morati
serius aut citius sedem properamus ad unam.
Tendimus huc omnes, haec est domus ultima, vosque
humani generis longissima regna tenetis.
Haec quoque, cum iustos matura peregerit annos,
iuris erit vestri: pro munere poscimus usum.
Quod si fata negant veniam pro coniuge, certum est
nolle redire mihi: leto gaudete duorum.[21]

20. ¡Oh! Númenes del mundo situado debajo de la tierra, / al que regresamos todas las criaturas mortales. / Si es lícito y me consentís decir la verdad, sin falsos ambages, / os diré que no he descendido hasta aquí para ver / el Tártaro sombrío... / La causa de mi viaje es mi esposa (vv. 17-23).

21. Os suplico que volváis a tejer los hados apresurados de Eurídice. Todo a vosotros os está sometido, y, tras demorarnos un poco, / más tarde o más temprano, nos apresuramos hacia una única morada. / Aquí nos dirigimos todos, ésta es la mansión definitiva / y vosotros reináis por el más largo tiempo en el género humano. / Ésta también, cuando haya cumplido, ya madura, el justo número de años, / os pertenecerá de derecho; por único favor solicito el disfrutar de ella. / Y si los hados le niegan esta gracia a mi mujer, estoy decidido. / No me dejéis volver, complaceos con la muerte de ambos (vv. 31-39).

En Virgilio y en Ovidio vibra el mismo amor a la vida, la misma melancólica concepción de la ultratumba. En uno suenan las desesperadas palabras de una esposa que añora un himeneo no cumplido, y el patético reproche de un insensato impulso. Proclama el otro la injusticia de la muerte prematura, poniendo el dedo en la llaga de ese terrible enigma que atormenta a cuantos han perdido inopinadamente un ser querido. Proclama también la ley universal del amor cuya vigencia alcanza hasta los propios númenes de la ultratumba, y el efecto que surten las palabras del vate dimana no tanto del hechizo de su vena poética, como de la evidencia de un argumento de derecho. Los seres que pueblan los infiernos, conmovidos, comprenden la terrible injusticia de privar de un gozo efímero a los mortales, cuando por toda una eternidad han de quedar bajo la potestad de los reyes de los muertos. Así, con una sola condición, consienten en el retorno a la luz de Eurídice, a fin de que su matrimonio llegue a consumarse y se cumpla la plenitud de su ciclo vital, truncado en flor. Vivos y muertos se avienen a un pacto que reconoce los mutuos derechos y limitaciones de la muerte y de la vida, de la juventud y del amor.

UNA INTERPRETACIÓN MEDIEVAL: SIR ORFEO

Harto curiosamente si la figura de Orfeo cantor —que no la de la pareja de Orfeo y Eurídice— sirvió de inspiración al arte paleocristiano, escasean las alusiones a nuestro personaje en la primitiva literatura cristiana. El tono de la misma excluye cualquier concesión a las frivolidades mitológicas y, si Orfeo sale alguna vez a relucir en los escritos de los Padres, lo es en su calidad de sabio y autor de los escritos órficos. Se le recriminan los errores que enseñó a los griegos, y todo lo más se le reconoce el mérito de haberse arrepentido de los mismos convirtiéndose al monoteísmo, una vez iluminado durante una estancia en Egipto por los libros de Moisés.[22] No obstante, un pasaje de uno de sus más enérgicos contradictores, Clemente de Alejandría, nos da una clave para entender el gusto de los artistas paleocristianos por representar la figura de Orfeo cantor. Al músico pagano que con sus cantos y encantos redujo a la esclavitud al hombre, el alejandrino contrapone al ᾠδός que vino a poner fin τὴν δουλείαν τὴν πικρὰν τῶν τυραννούντων δαιμόνων.[23] Cristo ha sido quien amansó con la música a las fieras más terribles, los hombres que, en la diversidad de sus vicios, encarnan la variopinta fauna del arca de Noé y hasta el reino mineral y vegetal; aves, los vanos, repti-

22. Ps.-Justin., *De mon.*, 2, p. 104 e; *Cohort. ad gent.*, 14.15.
23. *Protrept.* I 3: «La amarga esclavitud de la tiranía de los démones.»

les, los engañosos, leones, los coléricos, cerdos, los concupiscentes, lobos, los rapaces, piedras y árboles, los necios.

Ánimos polémicos aparte, de la contraposición de Orfeo y Cristo resulta que ambos tienen en común la cualidad de hechizar la naturaleza entera con su canto, o lo que es lo mismo, que el parangón entre ambos se establece sobre el *tertium comparationis* de ᾠδός. Tiene, por tanto, su explicación el que, dando un enfoque diferente a la correlación, los artistas cristianos se sirvieran de Orfeo en figura de cantor, primero al modo pagano con gorro frigio y entre animales salvajes y domésticos, luego con los animales simbólicos del cristianismo, para simbolizar a Cristo. El tipo como tal se desdibuja en un proceso de progresiva depuración hasta confundirse prácticamente con el del Buen Pastor, y con su desaparición gráfica Orfeo parece caer en el olvido y con él, claro está, también su esposa. Ésta brilla por su ausencia en una obra donde muy bien hubiera podido figurar —la *Divina Comedia*—, limitándose Dante a mencionar en el purgatorio por una sola vez a Orfeo en una enumeración de antiguos sabios (Demócrito, Anaxágoras, etc.), entre «ch'ei non peccaro», pero no pudieron «adorar debitamente a Dio».[24] Por todo ello se hace sumamente interesante asistir a la resurrección del mito en el crepúsculo del Medievo en la lejana Albión.

De la Baja Edad Media (s. XIV) nos ha llegado, en un dialecto del sur de Inglaterra, un delicioso poema, *Sir Orfeo*,[25] donde las líneas generales de la leyenda perduran, aunque acomodadas a la mentalidad de la época con anacronismos ingenuos y el aditamento de otros temas también clásicos. Orfeo es ahora un monarca inglés, hijo del «rey Plutón» y de la «reina Juno» residente en «Traciens», el nombre antiguo —según aclara el anónimo poeta— de Winchester. Famoso

24. *Div. Comm.*, *Inferno* IV, 140.
25. Citamos por la cómoda edición de Boris Ford en *The Pelican Guide to English Literature*, 1 *The Age of Chancer* Middlesex⁹, 1969, pp. 269-285.

por sus hazañas lo era más todavía por su manera de cantar y de tañer el arpa:

> In the world was never man born
> That ever Orpheo sat byforn
> And he mygth of his harpyng here
> He schulde thinke that he were
> In one of the joys of Paradys,
> Suche joy and melody in his harpyng is.[26]

Un mediodía radiante de mayo su bella esposa, Dame Herodis, queda sumida en tan profundo sueño debajo de un árbol de su jardín, que todos los esfuerzos de sus damas por despertarla resultan inútiles. Cuando por fin la reina despierta, entrada ya la tarde, con semblante demudado rompe a gritar, desgarra sus vestidos y cubre de arañazos sus mejillas. Tal era la extraña agitación que la embargaba que la alarma cundió por el palacio: parecía una demente o una posesa. Llevada a su cámara, Dame Herodis da cumplida cuenta a su esposo de lo sucedido. Mientras estaba dormida, dos caballeros se acercaron con la pretensión de llevársela consigo junto a su rey. Y como ella se negara a obedecer acudió aquél en persona con un maravilloso séquito de damas y caballeros; la obligó a montar en un corcel y la llevó a su espléndido palacio. Después de mostrárselo, la condujo de nuevo al lugar donde se había dormido y se despidió, emplazándola a acudir allí mismo al día siguiente para reunirse definitivamente con él:

> Loke, dame, to-morwe that'ou be
> Rigth here under this ympe-tre,
> And than thou schalt with ous go,
> And live with ous evermo.[27]

26. En el mundo no hubo jamás varón nacido / que si se hubiera sentado junto a Orfeo / y hubiera podido oírle tañer el arpa / no hubiera pensado hallarse / en uno de los gozos del paraíso: / tal era el gozo y la melodía de los sones de su arpa (vv. 17-22).

27. Mira, dama, de estar mañana / aquí, exactamente debajo de este árbol *(ympe-tre)*. / Y partirás con nosotros / y vivirás con nosotros para siempre (vv. 141-144).

Desolado, Sir Orfeo se dirige al mediodía siguiente con su esposa al árbol del fatal percance, seguido de cien caballeros dispuestos a morir antes que dejarse arrebatar su reina. Pero, repentinamente, sin que nadie pudiera poner remedio, Dame Herodis desaparece como por arte de magia. De vuelta a palacio el rey reúne a sus nobles, entrega la regencia del reino a su «steward» y les comunica a todos su irrenunciable propósito de abandonar la vida cortesana y retirarse a la soledad campestre:

For, now ic-have mi Quen y-lore,
The fairest levedi that ever was bore,
Never eft I nil no woman se.
Into wildernes ich wil te,
And live ther evermore
With wilde bestes in holtes hore.[28]

Orfeo permanece más de diez años solitario en la espesura, alimentándose de raíces y de frutas silvestres y soportando al sereno las inclemencias del tiempo. Los días claros y templados Orfeo tocaba el arpa y todas las fieras y las aves del bosque acudían a escucharle. Los días fríos y oscuros cobijaba el instrumento en el hueco de un árbol. Así transcurría la vida de Orfeo en el bosque por donde veía de vez en cuando cabalgar con brillante escolta al *king o'fairy*. Pero he aquí que en una ocasión un insólito espectáculo viene a romper el ritmo de la naturaleza y a dar un nuevo colorido al bosque. Sesenta damas a caballo cazaban avecillas con sendos halcones en las márgenes de un arroyo. El rey anacoreta siente renacer en él su antigua afición a la cetrería y, picado de curiosidad, decide contemplar de cerca el caso. En la femenina comitiva divisa a su esposa; pero ni ella ni él pueden articular

28. Pues ahora he perdido a mi reina, / la más bella dama que nació jamás. / Nunca volveré a ver mujer, / al campo agreste me marcharé / y viviré allí siempre / con fieras salvajes en los grises bosques (vv. 185-190).

palabra. Las damas desvían su camino, pero la decisión de Orfeo está tomada. Se echa al hombro el arpa y las va siguiendo de lejos hasta llegar a un increíble palacio tan bello y resplandeciente, que se le tendría por *the proude court of Paradis* (v. 357). Llama a la puerta y se presenta como un bardo que desea cantar ante el rey. Admitido dentro, el espectáculo que se le ofrece en los corredores, lejos de corresponder a los primores de fuera, es horripilante:

And seighe a foule liggeand within the wal
Of folk that were thider y-brought,
And thought dede, and nare nought.
Sum stode withouten hade,
And sum non armes nade,
And sum thurch the bodi hadde wounde,
And sum lay wode, y-bounde.[29]

Allí puede ver también a su esposa dormida debajo de un *ympe-tre*. Una vez en la sala del trono, Orfeo suplica arrodillado hacer una demostración de su arte ante la reina, de aspecto bondadoso y el rey de serio semblante, que no acierta a comprender la presencia de aquel intruso. Hasta entonces nadie había penetrado en su palacio que no hubiera hecho venir él personalmente. Concluido el bellísimo concierto de Orfeo, cuyo hechizo deja a todo el mundo embelesado, el rey se muestra dispuesto a retribuir generosamente al virtuoso artista.

Menstrel, me liketh wele thy gle.
Now aske of me what it be,
Largelich ich wil thee pay.
Now speke, and tow might asay.[30]

29. Y vio una muchedumbre que yacía dentro del muro / de gente que había sido llevada allí, / y pensó que estaban muertos y no eran nada. / Algunos estaban sin cabeza, / y algunos no tenían brazos / y algunos tenían heridas en el cuerpo / y algunos yacían locos, atados (vv. 364-370).

30. Trovador, me agrada mucho tu arte. / Ahora pídeme lo que sea: / con largueza te pagaré. / Habla ahora y podrás comprobarlo (vv. 425-428).

Orfeo le toma la palabra y, como puede suponerse, el rey se ve forzado —nobleza obliga— a entregarle la bella dama, que, ajena a todo, duerme. Con ella regresa el rey cantor a Winchester sin ser reconocido por su crecida barba y agreste aspecto. Se aloja en casa de un mendigo, quien le informa de los acontecimientos que él ya conoce, y con las ropas de éste y el arpa al hombro recorre de mañana la ciudad, siendo el asombro de los transeúntes. En la calle divisa a su mayordomo y, a gritos, como si fuera un cantor venido de tierra de paganos, suplica mecenazgo. Invitado a cantar en palacio, el mayordomo reconoce el arpa de Orfeo y le pregunta al supuesto bardo dónde se hizo con ella. Orfeo se inventa una historia: la halló junto a un cadáver desgarrado por los leones y devorado por los lobos. El buen mayordomo rompe en lamentos de dolor y cae desmayado. Hecha patente así su lealtad, el rey, conmovido, se da a conocer y con el gozo de todos la historia termina felizmente.

La exposición detenida del poema muestra su riqueza en valencias simbólicas. Ante todo, nos permite distinguir en él dos partes, por así decirlo, yuxtapuestas, cuyo punto de sutura se encuentra en el momento en que el rey del país de las hadas entrega a Dame Herodis a Sir Orfeo. El regreso a la patria en la apariencia de mendigo, el alojamiento del rey en la casa de un súbdito humilde, la prueba de lealtad y la anagnórisis por medio de un objeto característico, son temas folklóricos tan antiguos como la *Odisea*. Todo ello no tiene relevancia para la historia y deriva del gusto de la época por un final feliz. Despojemos ahora al relato de sus ropajes medievales; apeemos el tratamiento de *Sir* a Orfeo, el de *Dame* y *quene* a Herodis, pasemos por alto la localización de Tracia en Winchester, prescindamos de los usos cortesanos de la época y hagamos abstracción de las nórdicas brumas que parecen envolver el poema. Lo que nos queda son elementos muy simples.

Consideremos primero el sueño de Herodis al mediodía debajo de un *ympe-tre,* del que no pueden sus dueñas despertarla. Se trata de uno de tantos sueños catalépticos en los que el alma del dormido, liberada de las ataduras del cuerpo, tiene acceso a un mundo inaccesible en la traba sensorial de la vigilia. Huelga citar paralelos, porque los ejemplos que podríamos encontrar en las creencias y en las literaturas de todo el mundo serían infinitas.[31] Lo verdaderamente relevante del sueño de la joven reina es el que tenga lugar a mediodía, el momento en que el sol parece detener su curso en lo más alto del cielo e interrumpir, por consiguiente, el tiempo; el momento también en que les es arrebatada a los seres vivos la sombra que proyectan por incidir en ellos perpendicularmente los rayos solares; esa sombra que les acompaña inseparablemente y viene a ser la concreción de su principio vital, la imagen de su alma. El mediodía, la hora del *daemon meridianus* bíblico, si es un mágico instante apto para toda suerte de prodigios, lo es especialmente para romper las barreras del tiempo y tener una vivencia de la eternidad.

Diógenes Laercio (I 109) nos cuenta el maravilloso caso de Epiménides de Creta, que, enviado por su padre a apacentar sus ovejas, se quedó dormido, también a mediodía, en una gruta y tardó en despertar cincuenta y siete años. Al salir del sueño, buscó en vano su rebaño y cuando regresó a su casa, aparte de hallar todo cambiado, sólo pudo ser reconocido por su hermano menor, que era ya un viejo. De hecho había vivido un momento de la eternidad en el breve lapso de una cabezada de sueño: tres (el número perfecto) períodos completos de diecinueve años (ἐννεακαιδεκαετηρίδες), tres ciclos de Metón o años cósmicos.[32]

31. Para Grecia, cf. las leyendas relativas a Aristeas de Proconeso, Abaris y Hermotino de Clazómenas.

32. Cf. Diod., XII, 36, 2: «En los mencionados años las estrellas se reintegran a su puesto y realizan el ciclo como de un año. De ahí que algunos

El caso de Dame Herodis no es exactamente el mismo. La joven reina se ha resistido a integrarse en la corte del *king o'fairy*, hasta el punto de tener que venir éste en persona a mostrarle su reino. Su espíritu, ligado fuertemente a este mundo por los lazos del amor, no se encuentra todavía preparado para emprender el gran viaje al otro mundo. Por ello queda emplazada —hay toda una categoría cultural de ensueños que pudiéramos agrupar bajo el epígrafe de la llamada de ultratumba— [33] a realizarlo al día siguiente.

Mas tampoco para ese momento se encontrará en situación idónea para el definitivo tránsito. Lo prueban así las manifestaciones de desesperación que —como una νυμφόληπτος— da al despertarse. Su resignación al referir a su esposo la fatal necesidad que le impele a acudir a la cita al día siguiente no es sino desesperanzada melancolía.

Y aquí viene a cuento el hecho, al parecer irrelevante, de que Dame Herodis se quedara dormida debajo de un árbol. El árbol, ligado ancestralmente a las creencias religiosas del género humano, dentro del universo cultural donde se inserta nuestra historia, está estrechamente asociado a la imagen del reino de los cielos o del paraíso; es símbolo de vida y de resurrección.[34] Pero el árbol también aparece asociado, por un lado, a los sueños y, por otro, al acceso a la ultratumba, precisamente en el canto sexto de la *Eneida*, que tanta transcendencia tuvo para configurar la imagen medieval del infierno. Si en los ardores del estío el sueño parece desprenderse como un *fluidum* del arrullo umbroso del follaje bajo el cual se busca cobijo, como ocurre en un conocido fragmento de

---

lo llamen el año de Metón» (el astrónomo de época periclea que adelantó esta teoría).

33. Cf. PLAT., *Crit.* 44 B, CIC., *Div.* I 52, XEN., *Cyr* VIII 7,2, CHION, *Epist.* 17, CIC. *Div.* I 53; 56, TAC. *Ann.* I 65, PLUT. *Sylla* 38,1, *Luc.* 23,6, *Iul. Caes.* 68, *Brut.* 20.

34. Cf. Mt. 13,31, Apc 22, 1-2, THEOPHIL., *Ad Autol.* 1,13, TERT., *Res. carn.* 12 (2,482 Oe.), CYRILL., *Hier. cat.* 18,7.

Safo,[35] en el mismo Averno, según dice Virgilio, hay un frondoso olmo a cuyas hojas se adhieren los *somnia vana*:

In medio ramos annosaque bracchia pandit
Ulmus opaca, ingens, quam sedem somnia volgo
Vana tenere ferunt, foliisque sub omnibus haerent.[36]

Pero el árbol también en el mismo poeta se nos muestra como una vía de acceso al otro mundo. Para llegar a éste es menester introducirse —como Epiménides— en una gruta que penetre en las profundidades subterráneas o seguir el camino de las raíces del árbol que se hunden en las entrañas de la tierra. Uno de los requisitos, según advertencia de la Sibila, para ser admitido en los infiernos es cortar el *aureus ramus* del árbol consagrado a la *Juno inferna* para ofrendarlo allí a la esposa del rey de los muertos. ¡Juno infernal, el otro nombre de Prosérpina, y también el de la madre de Orfeo en nuestro poema! Si Herodis es arrebatada al otro mundo dormida debajo de un árbol, será quizá por algún motivo, y el primer texto del poeta latino permite de algún modo barruntarlo. Al propio tiempo el segundo pasaje aducido no sólo nos da una clave para comprender que Herodis recibiera un mensaje somnial bajo las hojas de un árbol, sino que nos induce a esperar, como así acontece, que a la postre su sueño resultara un *somnium vanum*.

Vigilia y sueño, vida y muerte, son parejas de contrarios asociadas por la mente humana desde antaño y que plantean el problema de su interrelación. Si en la primera pareja cada miembro tiene su origen en su contrario, cabe preguntarse

35. Fr. 2, vv. 7-8: αἰθυσσομένων δὲ φύλλων / κῶμα καταίρει «al agitarse las hojas desciende el sueño» (cf. el comentario de Page, *ad. loc.* en *Sappho and Alcaeus*, Oxford⁴, 1970, p. 37).

36. En medio extiende su ramaje y sus ramas un viejo / olmo oscuro, ingente, en el que tienen su sede al decir del vulgo / los vanos ensueños, que se adhieren por debajo a todas sus hojas (*Aen.*, VI, pp. 283-285).

como el Sócrates del FEDÓN[37] si la relación es asimismo reversible en la segunda, de la que sólo tenemos experiencia de un sentido del movimiento, el de la vida a la muerte. ¿Será el dormirse de Herodis un despertar a la otra vida, y su dormir en la ultratumba un retorno a la vigilia de ésta? Porque de lo que no cabe duda es que el *lond o'fairy*, el mundo mágico, el país de las hadas, en donde Herodis se encuentra arrebatada, es el mundo de los muertos. Así nos lo hace ver el anónimo poeta al comparar el palacio de su rey con *the proude court of Paradis* y al describirnos el macabro espectáculo de los cadáveres amontonados en los corredores que anteceden a la gran sala del rey. Diríase que se trata de una especie de infierno o al menos de una antesala del paraíso que, simboliza, a su vez, el gran *hall* donde se encuentran los tronos de la pareja regia (correlativa de Plutón y Perséfone) del *lond o'fairy*. En esos corredores yacen, definitivamente muertos, los privados del don de la presencia. Sólo los elegidos tienen acceso inmediato a los goces de la fiesta palaciega.

Pero ¿y Dame Herodis? ¿En qué situación se halla en los aposentos reales? Orfeo la divisa dormida bajo el mismo *ympe-tre* en que tuviera su primer contacto con el otro mundo, cuando antes la vio participar gozosa en la espléndida cacería de las damas. ¿Qué la ha ocurrido ahora para no hallarse en el salón real en compañía de los demás cortesanos?

La explicación ha de buscarse en el encuentro previo en el bosque de ambos esposos. Uno y otra se reconocen pero no pueden articular palabra: la barrera que separa a los vivos de los muertos impide toda comunicación. No obstante, el miserable aspecto de Orfeo produce tan honda conmoción en Herodis, que, notando algo extraño en ella las demás que la acompañan, la obligan a retornar a palacio:

37. 71 b-e.

Yern he biheld hir, and she him eke,
Ac noither to other a word no speke.
For messais that she on him seighe,
That had ben so riche and so heighe,
The teres fel out of her eiye.
The other levedis this y-seighe,
And maked hir oway to ride,
She most with him no lenger abide.[38]

Herodis, desde ese instante, ha perdido la dicha imperturbable que caracteriza a los habitantes del *lond o'fairy*. Al recuperar repentinamente el recuerdo de su marido, despierta a este mundo, lo que implica, *Heracliteo more*, que quede dormida en el otro. A partir de este momento el *king o'fairy* carece de potestad sobre ella y por eso mismo, sin oponer gran resistencia, se la concede a Orfeo. El árbol de la vida, el árbol que muere y renace periódicamente, el mismo que le abrió el acceso al mundo de los muertos le abre ahora el camino al mundo de los vivos.

En la versión medieval del mito se opera el milagro del triunfo del amor y del arte sobre la muerte, y los dos planos antitéticos, vida y muerte, se integran en una unidad superior que abarca la realidad ontológica del ser humano, a la manera de dos movimientos correlativos que van en sentido inverso de un polo al opuesto. La analogía con el sueño y la vigilia se ha llevado a sus últimos extremos. No en vano el dogma de la resurrección ocupaba un rango de honor en el universo religioso, y la liturgia equiparaba la muerte a un largo sueño en la expectación de una perenne vigilia después del Juicio final.

También el giro que se da a la posición de Orfeo en nues-

38. Arrebatadamente él la miró, y ella le vio / y ninguno dijo una sola palabra al otro. Por las señales de infortunio que ella vio en él / que tan rico y encumbrado había sido, / las lágrimas cayeron de sus ojos. / Las otras damas vieron esto / y la hicieron marcharse de allá cabalgando. / No pudo permanecer más tiempo con él (vv. 299-306).

tro poema merece que se le dediquen dos palabras. La retirada de Orfeo al mundo agreste en todas las versiones antiguas de la historia acontece tras el fracaso de su aventura en la ultratumba. Orfeo actúa primero y después de su fallido intento se desespera, hasta el punto de aborrecer no ya la compañía de otras mujeres, sino el contacto mismo con el género humano. No otra cosa significa su ἀναχώρησις y no otra fue la causa a la postre de su muerte a manos de las ménades. La retirada de Sir Orfeo en el poema inglés es anterior a su éxito en el palacio encantado y no tiene los rasgos de desesperación y de misantropía de la de su antecesor helénico. Se nos antoja más bien desasimiento de las humanas pompas, renuncia definitiva a los goces del amor, total desprecio del cuerpo y deliberado deseo de automortificarse; en una palabra, nos evoca las connotaciones propias de una genuina ἀναχώρησις cristiana. Orfeo, como el duque de Gandía ante el cadáver de la emperatriz, parece haberse percatado súbitamente, frente a la repentina desaparición de su esposa, de la vanidad, no ya de los honores, sino hasta de los propios afectos humanos. Y de ahí su huída y ese encontrarse a sí mismo y a su arte en la soledad de la naturaleza en una especie de ἐπιστροφή εἰς ἑαυτόν. Su retiro está rodeado de cierta aureola de espiritualidad como cifra de actitudes religiosas del Medievo, que brilla por su ausencia en la huída del Orfeo antiguo, según cabe colegir especialmente de las consecuencias que de sus respectivas ἀναχωρήσεις se deducen para ambos.

El Orfeo helénico del aislamiento antinatural de sus congéneres —para los griegos era el hombre, por naturaleza, un animal gregario, un ζῷον πολιτικόν— recibe el terrible castigo de morir despedazado a manos de los representantes de un sexo aborrecido.[39] Sir Orfeo, en cambio, de su penar y sus

39. Debe señalarse que los detalles de la muerte de Orfeo coinciden con el despedazamiento de algunos θεομάχοι del mito, como Penteo, Licurgo, e incluso Alcmeón. Virgilio y, sobre todo, Ovidio atribuyen a causas humanas

padecimientos en el bosque recibe el premio de acceder a un mundo en el que nadie entra sin ser llamado, para recuperar a una esposa y, con ella, el reino y el afecto de sus súbditos. La distinta valoración de ambas actitudes es obvia. Para la mentalidad antigua el comportamiento de Orfeo es el de un loco, el de un μελαγχολικός de la ralea de aquel Belerofontes que τὰς ἐρημίας ἐδίωκε, según se nos dice en la sección XXX de los *Problemata*,[40] y que en la expresión de Homero traída allí mismo expresamente a colación:

> Αὐτὰρ ἐπεὶ καὶ οὗτος ἀπέχθετο πᾶσι θεοῖσιν,
> Ἤτοι ὁ καπ πεδίον τὸ Ἀλήιον οἶος ἀλᾶτο,
> Ὃν θυμὸν κατέδων, πάτου ἀνθρώπων ἀλεείνων.[41]

Misántropo, resentido, merecedor de castigo el uno por su conducta inhumana; el otro, en cambio, aparece ennoblecido con los rasgos del eremita cristiano, del hombre que en la renuncia a todo busca consuelo, que ha penetrado en la vía de perfección.

Desde este nuevo punto de vista Sir Orfeo y Dame Herodis adquieren nuevos valores simbólicos dentro del misticismo cristiano. Herodis adviene suma y compendio del extático, del hombre cuya alma por don gracioso de Dios accede a la

—el despecho amoroso— el crimen de las mujeres tracias, pero ambos lo sitúan en una celebración báquica. Este detalle coincide con la versión esquilea de las βασσαρίδες, según la cual fue el propio Dioniso, indignado, quien lanzó contra el poeta a las ménades. Otros sostenían (según PAUS. IX, 30,5) que murió fulminado por el rayo de Zeus en represalia por las doctrinas que enseñó en sus misterios. En cualquier caso su final tiene todas las trazas de un castigo, incluso en la interpretación racionalista de PAUS. IX, 30,6. Según ésta, Orfeo había acudido, tras la muerte de Eurídice, al *nekyomanteion* de Aornon en Tesprotia, donde se figuró que le seguía el alma de su esposa y, desesperado, cuando al volverse comprobó su error, se quitó la vida. *Vide*, nota 4.

40. 953 a 22-26.

41. Y, ciertamente, también éste se hizo aborrecible a todos los dioses / y andaba errante en solitario por la llanura Aleya, / devorando su rencor, rehuyendo el camino de los hombres (*Il*, VI, pp. 200-203).

unio mystica, rompiendo los condicionamientos de la carne, en vuelo directo a las mansiones divinas. Es el propio Dios quien va a buscarla como mística esposa, a fin de incorporarla a la corte celestial de los elegidos. Sir Orfeo, por el contrario, representa la vida ascética, la angustiosa búsqueda, la noche oscura del alma, en la que poco a poco van surgiendo chispazos iluminadores —las diversas visiones del cortejo del *king o'fairy* en el bosque, la contemplación de la cacería de las damas— hasta el acceso a la última morada de Dios: el gran salón del trono de palacio.

ORFEO REDIVIVO: EL RENACIMIENTO

Con la luz auroral del Quattrocento Orfeo emerge de las brumas del olvido para convertirse en tema predilecto de poetas y músicos, lógicamente más identificados con su figura que con cualquier otra de la frondosa selva mitológica de los antiguos. Orfeo es un arquetipo que carece de adecuado correlato dentro del santoral cristiano, y en esa su cualidad representativa del «músico» por excelencia en la acepción griega del término, será concebido, si no como un santo patrono, al menos como un modelo casi-divino para el cultivador de las artes musicales. Esta especie de canonización ficticia de un personaje legendario, pero vivo en la imaginación con no menor fuerza que los grandes personajes del pasado, la vamos a ver cumplirse en el barroco con nuestro Juan de Jáuregui. Los primeros pasos del proceso se dan, empero, en el Renacimiento.

Por otra parte, Orfeo representa un dechado de fidelidad marital, lo que se presta muy oportunamente a recordar los pormenores de su leyenda en el momento solemne de unas nupcias. El Poliziano marca una pauta en 1480 al componer para los festejos de un matrimonio principesco la *favola di Orfeo,* que seguirían Peri y Caccini con su *Eurídice,* estrenada en 1600 con motivo de la boda de Enrique IV. La finalidad de estas composiciones da la razón de su convencionalismo y su

escasa profundidad. Una boda no es momento de hacer reflexiones sobre la condición humana, sino de asociarse al gozo de los contrayentes y el regocijo de la fiesta. Así, no es de extrañar que en el *Orpheo* del P. Gabriel Ruiz,[42] un «drama músico» compuesto también para una celebración semejante, haya pasajes burlescos que no desdicen de su carácter cortesano. Empero, la fidelidad conyugal a la que estas piezas de ocasión renacentistas aludían banalmente, constituye el tema clave de la tragedia de Lope, *El marido más firme*, publicada en 1630.

Por último, hay un aspecto *sui generis* de la personalidad órfica que guarda cierta paradójica relación con la lealtad inquebrantable a la esposa, el de la conversión de Orfeo a la pederastia por no encontrar su corazón un substituto femenino para Eurídice muerta. En las fuentes antiguas Orfeo figuraba como el fundador o poco menos de esta modalidad erótica, y los renacentistas, para ser fieles a su propósito de revivir el mundo clásico, no podían pasarlo por alto. Según el grado de tolerancia social, el tema será tratado con irónica desenvoltura (Italia), aludido de un modo indirecto (Francia), o rigurosamente silenciado (España).

En la respetable cantidad de obras literarias que directa o indirectamente tocan el tema órfico en el Renacimiento, vamos a seleccionar una composición italiana y otra francesa que a nuestro juicio tipifican perfectamente la manera renacentista de abordar el mito. En ambas nos encontramos con un Orfeo redivivo, con los mismos rasgos y con el mismo lenguaje que le prestaron Virgilio y Ovidio, más versátil y travieso el italiano que su caviloso y melancólico hermano francés.

42. Publicado por Pablo Cabañas, *El mito de Orfeo en la literatura española*, Madrid, C.S.I.C., 1947, pp. 293-328. A este excelente trabajo debemos parte de los datos que más adelante se darán.

A. La favola di Orfeo

La obra del Poliziano tiene toda la gracia y la frescura de la improvisación de un espléndido poeta que era a la vez humanista eximio, de un hombre a quien el estudio no le restaba jovialidad ni le apartaba el latín de las raíces del pueblo. En esta deliciosa piececilla, con el mérito de ser uno de los primeros especímenes del teatro europeo moderno, se combinan los elementos populares de la «sacra reppresentazione» con los del idilio pastoril y las evocaciones mitológicas; los versos en el italiano más sonoro con las estrofas del más puro latín. A un ritmo vertiginoso —lo que induce a pensar más bien en una pantomima que en una verdadera representación— se suceden los diversos episodios de la leyenda. Como novedad importante se deja hablar primero a Aristeo, el causante involuntario de la muerte de Eurídice, para dar así cauce apropiado a la vena bucólica del poeta. En un breve prólogo, Mercurio pone en antecedentes a los espectadores sobre las particularidades de la historia, siguiendo muy de cerca *Las geórgicas* de Virgilio, para introducir un diálogo pastoril y una «canzona», donde el desdeñado pastor canta sus penas de amores:

> Udite, selve, mie dolce parole.
> Poi che la ninfa mia udir non vôle.[43]

Tirsi, siervo de Aristeo, se presenta con la noticia de haber visto a una «gentil donzella, / che va cogliendo fiori intorno al monte» y su amo, reconociendo en ella el objeto de sus cui-

43. Oíd, selvas, mis dulces palabras, / puesto que la ninfa mía no quiere escuchar (*ritornello*, p. 61 de la edición de Rodolfo Coriello, *Angelo Poliziano. Tutte le poesie italiane*, Milán, 1953).

tas, corre a buscarla y desaparece en la espesura. Dos gritos, uno femenino y otro de Aristeo, anuncian que la joven ha recibido la mortal picadura de la sierpe. Orfeo, ajeno a la desgracia, sale a escena «cantando sopra il monte in su la lira» en sáficos latinos un canto nuevo:

> Non quod hirsutos agat huc leones;
> Sed quod et frontem domini serenet,
> Et levet curas penitusque doctas
> Mulceat aures.[44]

Un pastor le comunica de improviso la triste noticia de la muerte de Eurídice y el poeta se decide a encaminarse a las puertas del Tártaro para probar «se la giù mercé s'impetra». Las potestades del infierno, embelesadas por el canto del poeta, le abren paso hasta el propio Plutón, estupefacto por lo insólito del caso y advertido por las prudentes palabras de Minos,

> Costui vien contro le legge de Fati,
> Che non mandan qua giù carne non morta:
> . . . .
> Sie cauto, o Pluton: qui cova inganno.[45]

Orfeo expone de hinojos su pretensión ante el rey de los infiernos en términos muy parecidos a los ovidianos, suplicando quedarse entre los muertos, si el hado adverso no accede a su demanda. Conmovida la regia pareja de Plutón y Prosérpina y satisfecho el deseo del poeta, Orfeo emprende el camino de regreso cantando «certi versi allegri che sono di Ovidio» en compañía de Eurídice, para estallar en lamentos,

44. Que no traiga aquí leones erizados, / sino que serene la frente de mi Señor, / le alivie de cuitas y por dentro / acaricie sus doctos oídos (p. 64, estrofa 2).

45. Este viene en contra de las leyes de los Hados, / que no envían acá abajo carne no muerta / ... Sé cauto, oh Plutón: aquí hay engaño encerrado (p. 67, vv. 5-6, 12).

cuando, quebrantado el tabú, su esposa le es arrebatada. Una furia le prohíbe penetrar de nuevo en la «plutonia corte» y Orfeo, doliéndose de su suerte, con harta precipitación declara su propósito de no «amar più donna alcuna» y su firme decisión de convertirse al amor de los mancebos:

Da qui innanzi io vo côrre i fior novelli,
La primavera del sesso migliore,
Quando son tutti leggiadretti e snelli:
Quest'è più dolce e più suave amore.[46]

No falta un toque satírico y burlesco. A su imprudente confesión, el mítico cantor añade casi entera la octava 14 del libro primero de las *Stanze*, del Poliziano, que contiene una diatriba feroz, e inoportuna aquí, contra la liviandad del bello sexo. Lógicamente indignada al escucharla, una bacante incita a sus compañeras a terminar con el impertinente misógino. Y dicho y hecho. Tras haber despedazado al poeta, las bacantes ofrecen un sacrificio a Baco, ante la cabeza de Orfeo que una de ellas porta. El canto y la danza frenética de las mujeres ebrias termina la pieza con un ritmo entrecortado y nervioso que recuerda el de cierta música moderna:

Ognun segua, Bacco, te!
Ognun gridi Bacco Bacco,
e pur cacci del vin giù:
poi con suoni farem fiacco.
Bevi tu, e tu, e tu.
I'non posso ballar più
Ognun gridi eù, oè;
Ognun segua, Bacco, te.
Bacco, Bacco, eù oè.[47]

46. De aquí en adelante quiero coger las flores nuevas, / la primavera del sexo mejor, / cuando son todos ligeros y ágiles: / éste es el más dulce y suave amor (p. 70, vv. 4-7).

47. Todos, Baco, sígante. / Todos griten Baco, Baco, / pero echen vino acá: / luego, con sones, haremos estragos. / Bebe tú, y tú, y tú. / Yo no puedo bailar más. / Todos griten eu, oé. / Todos, Baco, sígante / Baco, Baco, eu, oé (p. 72, vv. 1-9).

Asombra el desenfado del Poliziano, no ya al arremeter despiadadamente contra el mujerío, sino al cantar las excelencias de la pederastia en la ocasión solemne de una boda. Pero más asombra todavía la ausencia de prejuicios de un auditorio de finales del s. XV, que supo paladear con cínico esteticismo las bellezas formales de aquella primera escenificación del mito. La pieza que hemos de imaginarnos, al menos en parte, con acompañamiento de música y danza, vino a poner de relieve las posibilidades teatrales y musicales del tema. Especialmente ese final báquico que la termina.

Detenernos en comentar la fecunda descendencia de la obra del Poliziano en el teatro y en la música europea nos desviaría de nuestro propósito de limitarnos a un número reducido de recreaciones poéticas del mito. Pero, no obstante, creemos oportuno señalar las líneas generales de la evolución. La piececilla de ocasión fue reelaborada en la *Orphei tragoedia*, posiblemente obra de Antonio Tibaldi y por Alessandro Striggio en el libreto de la ópera de Monteverdi representada en Mantua el 1607. Con estos antecedentes indirectos nuestro siglo XVII fue pródigo en Orfeos teatrales, desde la obra de Lope mencionada y el *Divino Orfeo* calderoniano, un auto sacramental, a la *Comedia famosa de Eurídice y Orfeo* (1681), de Antonio de Solís y Rivadeneyra. Pero fue el terreno musical el más propicio para la repetida floración de nuevas versiones. Pueden mencionarse: la cantata de Rameau (1728), la ópera de Haydn (1753), las dos de Gluck, *Orfeo ed Euridice* (Viena, 1762, con versos de Calzabigi) y *Orphée et Eurydice* (París, 1774). En 1792 se representó en el teatro de los Caños del Peral, bajo los auspicios de la asociación de óperas, el *Orfeo y Eurídice*, de Domingo Rosi, un «bayle nuevo, heroico y pantomímico», según reza el subtítulo de la obra. El siglo XIX conoció el poema sinfónico *Orpheus*, de Liszt, y *La mort d'Orphée*, de León Delibes.

De la dignidad con que tratan el mito algunos de estos

autores dan buena muestra las palabras que antepuso Listz a la edición de su poema sinfónico (1856). Orfeo, para él, es el símbolo del arte que expande sus acordes melodiosos sobre los elementos contradictorios que desgarran el alma del individuo y de la sociedad. Eurídice es el «emblème de l'Idéal englouti par le mal et la douleur» que el artista debe esforzarse por no perder, como le aconteció al mítico poeta. Otros autores, en cambio, como siempre ocurre con los grandes temas trágicos, dieron un giro burlesco a la leyenda con anacronismos, elementos grotescos y variaciones que desfiguraron su sentido, marcando así una pauta a ciertos tratamientos escénicos del tema en nuestro siglo.

Como precursores de esta línea se pueden citar las dos composiciones de Quevedo, «El que quisiera saber» y el romance titulado en la edición de Astrana «Califica a Orfeo para idea de maridos dichosos», que tuvo una serie de imitadores en Francia, Alemania e Inglaterra. Nuestro satírico afirma maliciosamente en la primera de ellas que el poeta descendió al infierno para darse el placer de ver allí dentro a su mujer y se pregunta en la segunda si no cantaría de contento por haberse librado de ella. Pero es, sobre todo, en el teatro donde se apuran al máximo las posibilidades cómicas del tema. El *Entremés del Marido hasta el infierno* (Madrid, 1656), de Francisco Bernaldo de Quirós, y el *Vayle famoso de la fabula de Orfeo* (Madrid, 1657), de Jerónimo de Cáncer, llevan a extremos grotescos el tratamiento musical y coreográfico iniciado con cierta timidez en la «favola» del Poliziano. La primera pieza termina con cuatro escenas grotescas de canto y danza, y la segunda con «un coro en el que todos los personajes entonan un onomatopéyico final ajustado al ritmo del baile».[48]

48. Los datos relativos a la literatura española pueden ampliarse en la obra citada en la nota 42. La cita de Liszt la recoge con mayor amplitud K. ZIEGLER, s.v., *Orpheus*, RE, XVIII, 1, col. 1310, pp. 40-67.

En la ópera bufa *Orphée aux enfers* (1858, reformada en 1874), de Offenbach, Orfeo ya no es el marido enamorado que desafía a la muerte para recuperar una esposa perdida, sino un violinista que, a pesar de no amar a su mujer, se ve obligado, por el qué dirán, a buscarla en los infiernos. Tampoco Eurídice sale mejor parada, puesto que Offenbach nos la presenta como amante allá abajo de John Styx, el criado de Plutón. En la pieza de Darío Milhaud, *Les malheurs d'Orphée*, Eurídice es una bohemia raptada por un farmacéutico. Las dos versiones del *Orphée* de Cocteau, la teatral (1926) y la cinematográfica (1951), a pesar de todos los esfuerzos del autor por dar una versión surrealista y personalísima del mito, pueden en última instancia ser incluidas dentro de esta línea bufa. Por el contrario, la *Eurydice* de Anouilh, estrenada en París durante la ocupación alemana, el filme *Orfeo negro* de Camus, basado en una pieza teatral del diplomático brasileño Vinicius de Morais, y el *Orpheus und Eurydike* (representado en 1961 en Viena), que compuso el gran pintor Oscar Kokotschka durante una crisis originada por una herida en la primera guerra mundial, son obras que tratan con gran dignidad el mito y merecen un estudio detenido que rebasaría los límites de nuestro trabajo. Su mención aquí se justifica por tener todas ellas un lejano antepasado común en la *Favola di Orfeo* del Poliziano.

B. Ronsard

Una versión poética muy diferente de humor y de intención nos ofrece *L'Orphée en forme d'elégie* de Ronsard (1563), que si comparte con la obra del Poliziano el tono convencional de todas las producciones renacentistas, se muestra mucho más distante y misteriosa, como si nos quisiera ocultar algún secreto. A primera vista parece que el objetivo del poe-

ta no fue otro que el referir una historia conocida haciendo gala de corrección formal y erudición mitológica. Empero, una lectura más atenta del poema sugiere quizás otras conclusiones. El poeta francés pone —lo que es una novedad— en boca del propio Orfeo el relato de su historia como respuesta a una invitación del centauro Quirón, que previamente ha relatado otra. Los deberes de la cortesía exigen corresponder con gentileza, ya que Orfeo se encuentra con los restantes argonautas en el antro del centauro, en una visita que ha forzado Peleo, deseoso de ver a su pequeño Aquiles que allí se está educando con aquél. Tras el banquete —«après que le desir de manger fust osté, et que le vin dernier par ordre fust gousté...»— los comensales se recrean, escuchando el exquisito arte de su anfitrión y de su huésped. Ambos dan lo mejor de sí mismos en noble emulación. El relato de Orfeo se ciñe estrechamente a Virgilio, según se puede ver especialmente en la despedida de Eurídice, que es una traducción literal casi del poeta latino:

Quel malheureux destin nous perd tous deux ensemble?
Quelle fureur d'amour nostre amour des-assemble?
Pour m'estre trop piteux tu m'as esté cruel!
Adieu, mon cher espoux, d'un adieu eternel!
Le Destin me r'appelle en ma place ancienne,
Et mes yeux vont noüant dedans l'eau Stygienne.[49]

Pero Ronsard no se limita a imitar servilmente. Su contribución poética a la leyenda puede apreciarse desde el momento mismo en que describe cómo la desesperación le sume a Orfeo

49. *Supra*: «Después que se suprimió el deseo de comer y que el último vino por orden se degustó». *Infra*: ¿Qué desdichado destino nos pierde a los dos juntos? / ¿Qué furor de amor a nuestro amor separa? / ¡Por serme demasiado compasivo, me has sido cruel! / ¡Adiós, querido esposo, con un adiós eterno! El destino me llama a mi antiguo lugar y mis ojos van nadando (cf. Virg., *Georg.* IV, 496: *natantia lumina*) en el agua estigia (p. 71, vv. 30-35, de la edición de GUSTAVE COHEN *Ronsard, Oeuvres completes, Bibliotheque de la Pléiade,* II, París, 1950).

en tal estado de abatimiento que le hace estar a punto de perecer de inanición. Las cosas llegan al extremo de requerirse la presencia de su madre con las Musas para darle consuelo y salvarle de una muerte cierta:

Mon fils, ce me disait, l'amour qui est entrée
Dans ton coeur, s'enfuira si tu changes contrée.
En traversant la terre, et en passant la mer,
Tu perdras le souci qui vient de trop aimer.
Pource, si le desir de louange t'anime,
Resveille la vertu de ton coeur magnanime,
Et suy les nobles preux qui, loin de leur maison,
S'en-vont desur la mer, compagnons de Jason.[50]

Ronsard invierte la cronología del mito y pone la intervención de Orfeo en la expedición de los Argonautas después de la muerte de su esposa. Como remedio de las cuitas de amor, cual si compartiera el punto de vista orteguiano de que el enamorarse no es sino un concentrar anormalmente la atención en el ser amado, la musa Calíope le propone «dis-traerse» de su entorno cambiando de modo de vida. Muy en la línea del Renacimiento, a la melancolía contrapone la acción, encontrando en el «desir de louange», en el épico amor a la fama, el más eficaz antídoto contra el abatimiento.

La providencial intervención de la musa Calíope salva al poeta; y Orfeo, al reconocerlo así, viene a dar refrendo a las palabras que sirven de preludio al canto del centauro:

L'homme perd la raison qui se moque des dieux.
Ils sont de nostre affaire et de nous soucieux,
Et du Ciel ont là haut toute force et puissance
Sur tout cela qui vit et prend ici naissance.[51]

50. Hijo mío, me decía, el amor que ha entrado / en tu corazón huirá si cambias de región. / Atravesando la tierra y pasando el mar / perderás las cuitas que vienen de en demasía amar. / Por ello, si el deseo de alabanza te anima, / despierta la virtud de tu corazón magnánimo, / y sigue a los nobles héroes, que lejos de su mansión, se van por el mar, compañeros de Jasón (p. 72, vv. 23-30).

51. Pierde la razón el hombre que se burla de los dioses. / De nuestros

Parece, en principio, como si en esta, un tanto trivial, profesión de fe en la divina providencia residiera el mensaje que Orfeo se proponía obtener del sapientísimo Quirón. Porque Ronsard, si no nos equivocamos, insinúa que el cantor fue a visitar al centauro no sólo con el deseo de oírle, sino con el de recibir de él —Quirón es el abuelo de la medicina mítica, «Il cognoist sans faillir, par longue experience, Des herbes et des fleurs la force et la puissance»— un remedio para sus males. Al menos, no tienen trazas de ser mero tributo de cortesía los versos con que Orfeo termina de contar su caso:

> Ainsi fuyant mon mal je vins en ceste trope,
> Non tant pour voir la mer, ses vents et ses poissons,
> Que pour guarir d'amour, et ouïr tes chansons.[52]

Los cantos de Quirón no son cantos a secas, sino «encantos», no son meras ᾠδαί sino ἐπῳδαί, con mágicas virtudes terapéuticas entre cuyos efectos —¿por qué no?— puede incluirse el de «guarir d'amour». ¿No tendría Orfeo la secreta esperanza de que el centauro le diera un fármaco o un *incantamentum* para conjurar la pena que le corroía el alma?

Lo sorprendente ahora es reparar en el contenido del canto de Quirón, cuyas virtudes logoterapéuticas hemos supuesto. Ronsard pone en boca del sabio centauro la historia ovidiana[53] de Ifis y de Jante, que constituye un caso *sui generis* de metamorfosis sexual. Ifis, criada por su madre Teletusa como un muchacho, porque su padre Ligdo no quería descendencia femenina, cuando llegó a la pubertad fue prometida por éste a la joven Jante, con la fatídica ironía de que la joven se ena-

---

asuntos y de nosotros se cuidan, / y en lo alto del cielo tienen toda la fuerza y la potencia / sobre todo lo que vive y nace aquí (p. 66, vv. 19-22).

52. Así huyendo de mi mal vine con esta tropa, / no tanto por ver la mar, sus vientos y sus peces, / como por curarme de amor y oír tus canciones (p. 72, vv. 32-34).

53. *Met.* IX, pp. 966 s.

morara apasionadamente de la otra muchacha y su pasión fuera correspondida en igual grado por ésta. Ronsard, con delectación casi morbosa, refiere paso a paso la perversa jugada de Venus «qui fait en accordant deux coeurs des-accorder», demorándose en la desesperación de Ifis, hasta que la diosa Isis, la víspera de las nupcias, la hace cambiar de sexo.

A decir verdad, se impone reconocer que el relato de Quirón no es el más apropiado para dar consuelo a marido tan fiel y compungido como Orfeo. Resultaría de un mal gusto inadmisible, si el caso del poeta, como era bien sabido, no fuese asimismo un tanto especial. A diferencia del Poliziano, Ronsard no tiene la osadía de hacer convertirse al viudo, en pública declaración, a la pederastia, ni tampoco la de atribuir al sabio Quirón el consejo de optar en lides amorosas por el «sesso migliore». Por el contrario, tiene la delicadeza de evocar mediante una metamorfosis somática la metamorfosis que se operaría en las inclinaciones del poeta, sin necesidad de una inversión de sexo, por no ser su caso exactamente idéntico al de Ifis, sino más bien parecido al de Pasifae, con el que la joven compara su desgracia:

> Jadis Pasiphaé, la fille de ce dieu
> Qui conduit par le ciel le beau cours de l'année,
> S'enflama d'un toreau d'amour desordonnée,
> Mais s'il faut dire vray, de cela qu'elle aimoit
> Elle esperoit jouyr: l'ardeur qui l'enflamoit
> Promettoit guarison à sa peste enragée;
> Aussi de sa fureur elle fut soulagée.
> Mais quand, pour mon secours, Dedale reviendroit,
> Mon sexe feminin changer ne se voudroit
> En celuy d'un garçon, et son art inutile
> Ne pourroit transformer ma nature debile.[54]

54. Antaño Pasífae, la hija del dios / que conduce por el cielo el bello curso del año, / se encendió de un amor desordenado por un toro. / Mas, a decir verdad, de aquello que amaba / esperaba gozar: el ardor que la inflamaba / prometía cura a su peste rabiosa / así de su furor quedó ella

Ronsard, a fuer de hombre del Renacimiento, bordea lo nefando, mas sin resbalar, como el Poliziano, llevado de devoción a la Antigüedad grecolatina, por tan escurridizo terreno, para no incurrir en la misma extravagancia que condena su amigo y poeta Joachim du Bellay en *Les regrets*:

> Et quoy? l'amour d'Orphée? et que tu ne sceus oncq
> Que c'est de croire en Dieu? non: quel vice est ce doncq?
> C'est, pour le faire court, que tu es un pedante.[55]

Ronsard es deliberadamente ambiguo. La historia de Quirón, a lo sumo, viene a insinuar en qué otro sentido cabe entender el consejo de «changer contrée» que le diera a Orfeo su madre. Por esos nuevos derroteros no tendría motivo para repetir el lamento que inicia su canto:

> Que je serois heureux si jamais Hymenée
> Ne m'eust en mariage une femme donnée.[56]

---

aliviada. / Pero, aunque a socorrerme, Dédalo regresara, / mi sexo femenino cambiarse no querría / en el de un muchacho y su arte inútil / no podría transformar mi débil naturaleza (p. 67, vv. 40-42; p. 68, vv. 1-8).

55. ¿Y qué? El amor de Orfeo, ¿es que no sabes / lo que es creer en Dios? No: ¿Qué vicio es éste, pues? / Es por hacerle la corte por lo que eres un pedante (p. 471, último v.; p. 472, v. 1 [ed. de A.-V. SCHMIDT, *Poètes du XVI^e^ siècle*, París, Gallimard, 1953]).

56. ¡Qué feliz sería si jamás Himeneo / me hubiera dado en matrimonio una mujer! (p. 69, vv. 28-29).

EL BARROCO: JUAN DE JÁUREGUI

Con el *Orfeo* de Juan de Jáuregui,[57] publicado en Madrid en 1624, topamos con una obra poética de altura, ambiciosamente concebida y escrita con evidente voluntad de estilo. Por desgracia, las modas y los modos de los tiempos le restan en no escasa proporción atractivo para el lector actual. De entrada, suscitan prevenciones las dos notas censorias que anteceden el escrito, con la alabanza una de sus discursos «tan ajenos de perniciosa doctrina, como llenos de agudeza y sustancial erudición»,[58] y la aseveración la otra de excluir su contenido, cosa «que dissuene de la verdad de nuestra Santa Fe Catolica» o vaya en «desluzimiento de las buenas costumbres».[59] Se obtiene así la impresión de tener en las manos un poema anodino o un mitológico fárrago, pareciendo abonar esa impresión el barroquismo del estilo culterano, tan en desavenencia con los gustos más sencillos de hoy. ¿Qué impaciente lector cobra ánimos para adentrarse en la lectura, una vez que, recorrido con la vista aquello de «gozaba juvenil el Trace Orfeo / de libre edad la primavera ociosa», se encuentra a continuación con eso otro de «no al vínculo legal del Himeneo / afectos cede, ni a la Cipria diosa»? [60]

57. Citamos, por la edición de Pablo Cabañas, *Juan de Jáuregui, Orfeo*, Madrid, C.S.I.C., 1948.
58. P. 5.
59. P. 7.
60. P. 11.

Mas en descargo del lector moderno ha de decirse que sus reservas mentales las justifican, en cierto modo, las que sintieron los contemporáneos del autor[61] al abrir las primeras páginas de su libro. El *Orfeo* de Jáuregui, pese a haberse reeditado sucesivas veces en el siglo XVII, suscitó en el momento de su aparición viva polémica entre los «cultos» y los «claros» y se prestó de inmediato a la réplica de Juan Pérez de Montalbán, aparecida con el título de *Orfeo en lengua castellana.*[62] Con todo y con eso, aun sin perder de vista las evidentes exageraciones del autor y ciertos tropiezos de su estro, debemos reconocer en justicia que el poema de Jáuregui, a más de bellísima obra literaria, es la que con mayor amplitud trata el mito, mejor se ciñe al espíritu de las fuentes clásicas y con mayor coherencia articula los tres motivos clave de la leyenda: la inspiración musical y poética, el amor y la muerte. Dediquémosla, pues, el espacio y la atención que merece.

El poema consta de cinco cantos. Hace el primero la semblanza de Orfeo y de Eurídice; refiere sus nupcias y los sombríos presagios que las rodean; cuenta después en pocos versos la muerte de Eurídice provocada indirectamente por el «bastardo incendio de garzón lascivo»,[63] omitiendo el nombre de Aristeo en casta *damnatio memoriae,* y se detiene en describir las mágicas virtudes de los amorosos lamentos del desconsolado amante; virtudes tales que le inducen a probar si

61. Al propio Góngora le parecieron extremosos los alardes poéticos de Jáuregui. En el malicioso soneto *A la fábula de Orfeo que compuso Don Juan de Jáuregui,* se refiere al personaje «que trilingüe canta» y en el soneto dedicado al *Orfeo de Don Juan Pérez de Montalbán* afirma que al Orfeo de Jáuregui no pudieron entenderle en los infiernos porque hablaba «en lengua tracia». En cuatro composiciones anónimas publicadas por J. Jordán de Urríes (*Bibliografía y estudio crítico de Jáuregui,* pp. 106-107) se califica el lenguaje de nuestro poema de «latín andaluz», de «confusa algarabía, salpicón de varias lenguas», «ironía del castellano lenguaje», etc. Véanse los detalles en A. Cabañas (*op. cit.* en nota 42, pp. 142-151).

62. Ed. de Pablo Cabañas, C.S.I.C., Madrid, 1948.

63. P. 16, v. 14.

pueden «mover piedad en Radamanto i Pluto».[64] Refiere el canto segundo la *katábasis* de Orfeo a través de la espelunca de la «fragosa Tenaro» al mundo subterráneo. La topografía infernal —el Tártaro, el Erebo, el Aqueronte— y los tenebrosos pobladores de la región sombría, Caronte, Cérbero, Ticio, Sísifo, Ixión (aludido como «el que fue de Junon amante insano»,[65] condenado su nombre también a casto olvido), no son sino un pretexto para describir en elocuentes versos la conmoción producida en los infiernos por el canto del poeta. Con este clímax se inicia el canto III, llegado ya Orfeo al alcázar mismo de Plutón. «Cede la guardia militar al canto»[66] y el músico prosigue su camino hasta comparecer ante la real pareja y su ministro Radamanto, a quienes con sus bellas razones mueve a piedad, recuperando a la esposa. Concluye con el fracaso y el dolor de Orfeo, destinándose por entero el canto IV a describir la maravillosa conjunción de voz, poesía y música que hay en los melódicos lamentos del viudo atribulado y a enumerar sus repercusiones mágicas en los campos yermos, en la vegetación, en las fieras y aves, y hasta en el propio curso de los ríos. El canto V relata la pasión amorosa despertada por el consorte solitario en la ninfa Lisis, el airado despecho de ésta, y la muerte de Orfeo a manos de las bacantes, con los catasterismos y metamorfosis que la siguen. También aquí ocupa un lugar destacado el canto.

El breve compendio del poema muestra cómo la música y la poesía constituyen el *leit-motiv* del mismo. Jáuregui nos presenta a Orfeo como la encarnación misma del poeta y músico inspirado con términos tomados de la Antigüedad. Hijo «de la musa mayor, i el dios de Delo»[67] lleva en la misma sangre el divino don de la poesía. Su inspiración es un «furor»,

64. P. 21, v. 10.
65. P. 33, v. 12.
66. P. 37, v. 5.
67. P. 20, v. 2.

un «vuelo divino» que se vivifica y cobra nuevo impulso con las substancias teóforas como «el Castalio licor» y el laurel, renovándose con el contacto con el Helicón, la sede sacra de las Musas.[68] Pero Orfeo no es sólo mero poeta inspirado que deje libremente fluir el verso, sino estudioso del arte que impone disciplina a la vena caudalosa de la inspiración:

La dulze voz, cuyo nativo acento
supo libre ostentar blandos errores,
i luego más ceñida al instrumento
siguió precetos, i aumentó primores;
oi concitada de amoroso aliento
destrezas sutiliza superiores.[69]

Poeta incomparable, es a la vez compositor, instrumentista y cantante sin rival.

Resulta suavidad de la aspereza
que al delicado nervio el arco aplica,
quando pulsado con veloz destreza
de la estudiosa mano el arte esplica:
con mayor elegancia i ligereza
los concentos armónicos duplica
luego la voz, que desatada al viento
los preludios siguió del instrumento.[70]

Une a esto también la cualidad de recitador espléndido. Los versos fluyen de su boca sin que el acompañamiento musical o el acoplamiento de la letra a la música menoscabe la claridad de la dicción o la belleza de la palabra. En sus conciertos no se daba esa supeditación del libreto a la partitura o de la partitura al libreto que reprobaba Nietzsche en la ópera:

68. Sobre las distintas maneras de concebir la inspiración poética en la Antigüedad, *vide* L. Gil, *Los antiguos y la «inspiración» poética*, Madrid, 1967.
69. P. 19, vv. 6-11.
70. P. 18, vv. 6-13.

La voz se ajusta a la concorde lira,
i la lira a la voz atenta sigue,
cuya estudiosa respondencia admira
que en duplicado coro un fin consigue:
bien que a tiempos el arco se retira
quieto, i la voz su entonación prosigue;
sin que la cuerda, aunque padezca agravio,
ose irritar la erudición del labio.

Assí del verso la sutil sentencia
logra en el canto; que el rumor violento
no esconde la palabra en la cadencia,
ni sílaba defrauda a su lamento.[71]

Se podría hacer toda una estética del *bel canto* con sólo seguir atentamente la minuciosa descripción que del arte de Orfeo hace Jáuregui: estudio, destreza en el manejo del instrumento; voz firme «próspera de galantes suavidades»; variedad en las frases musicales; «invención de galas fértil», erudición, sutileza, y sentenciosidad en el verso. En una palabra, la culminación del arte musical que, para Jáuregui, consiste en la armoniosa conjunción de música, canto y poesía, belleza formal y contenido. Nadie, ni antes ni después, supo definir como el autor español en qué radicaban los dones misteriosos del mítico poeta. Nadie, tampoco, ha descrito mejor el hechizo de su arte, o lo que viene a ser lo mismo, la acción de la música y la poesía sobre las almas.

Jáuregui considera los efectos de aquel maravilloso canto en los distintos momentos del desarrollo del mito. De mozo Orfeo

ama su voz, que en dulce melodía
de otro amor le divierte, i le enagena;
bien que la misma voz, con tiranía,
toda hermosura libre a amar condena.[72]

71. P. 56, vv. 11-22; p. 57, vv. 1-2.
72. P. 11, vv. 12-15.

De casado, en cambio, los oscuros presentimientos interiores hacen abocar en llanto cuantos elogios pretende dedicar a la belleza de Eurídice. Muerta la esposa, su dulce voz «concitada de amoroso aliento destrezas sutiliza superiores». Su arte alcanza ahora las cimas del «concento de Esferas cristalino» y empieza a producir fenómenos extraordinarios que se pondrán todavía más de manifiesto en su viaje por la geografía subterránea. Los animales suspenden la carrera, las aves el vuelo, los ríos invierten su curso, la naturaleza inerte se anima con su canto. En el margen de la sima que se abre hasta el Abismo «el vapor templa nocivo», ablanda «las entrañas del peñasco vivo». En el Erebo las olas de su voz anegan en deleite la tristeza. En la ribera del Aqueronte el gemido de la cuerda se hace «remora» de la barca de Caronte que regresa arrastrada por él hasta la orilla. Durante la travesía, las almas réprobas se sienten con su voz «revocadas del tormento» e incluso el propio Caronte descuida el remo. Ganada la orilla opuesta «todo le aplaude, i de su labio pende». Es entonces, cuando,

> violе de lexos el voraz Cerbero
> i de tres bocas intentó ladridos,
> hasta que el dulce son llegó ligero
> a informar de regalo sus sentidos
> . . . .
> La sonora embriaguez luego sepulta
> al Can trifauce en soñoliento baño.[73]

En el Averno su música y su voz serenan «la tempestad horrísona de aullidos»; el buitre que devora incesantemente a Ticio deja su presa para alimentarse del canoro acento; Sísifo obtiene una «sonora tregua» a su trabajo interminable; se calman la sed y el hambre de Tántalo; se detiene el «aspa rodante» de Ixión; se refrigera el fuego y se funde la nieve de

73. P. 30, vv. 3-6; 11-12.

las prisiones infernales. A las puertas del regio alcázar «cede la guardia militar al canto», y ante las divinidades del infierno

> ... consiguió mayor trofeo,
> que acerbo el duro rostro de Medusa,
> pues suspensión en piedra convertida
> da a las Deidades, i a las piedras vida.[74]

El arrebatador poder de la poesía y de la música acrecienta si cabe sus portentos en la región serena. Cuando Orfeo remonta del infierno:

> su voz, para los ombres i animales,
> en dulzura convierte sus enojos.[75]

Cuando canta en campo yermo, éste, agradecido, se llena de insólitos oyentes:

> de fieras pues la inmensa i varia suma
> tácita ocurre a la sonora escuela:
> flores del viento, exército de pluma
> al Tracio aplaude, i a sus ojos buela;
> coro de cisnes, que su canto abona,
> qual círculo de lirios le corona.[76]

Los dulces mares que profiere su garganta hacen nadar «bañadas en recreo» a las criaturas de la naturaleza:

> la inmensidad de brutos, mientras canta
> trasladando a su voz los corazones
> le consagran pasmadas atenciones.[77]

74. P. 38, vv. 18-21.
75. P. 53, vv. 16-17.
76. P. 55, vv. 11-16.
77. P. 59, vv. 16-18.

Todo escucha en silencio, *todo se sume en sosegada atención*, los árboles, las rocas, los propios montes, el río Estrimón *acuden a escucharle*; y en todos aquellos seres tan opuestos

> es uno el corazón, la acción es una,
> allí naturaleza sus precetos
> rompe, no se limita en lei alguna,
> ondas, peñascos, plantas, animales
> de voz conciben almas racionales.[78]

La paz y la quietud más profundas se enseñorean de toda la naturaleza.

Las múltiples metáforas empleadas por Jáuregui para describir los fenómenos psíquicos que la música, el canto y la poesía desencadenan, se pueden agrupar en series que corresponden a los diversos momentos del proceso. La fase inicial de la atracción se plasma en las imágenes de la rémora, la revocación del *tormento*, el vuelo a los ojos, el trasladar los corazones. Incluso recurre Jáuregui al símil del imán del Jon platónico. Otra segunda fase, la de la concentración de la atención, reflejan el verbo suspender y derivados, muy especialmente ese feliz hallazgo de «suspensión en piedra convertida», del que las «pasmadas atenciones» viene a ser glosa. El tenso atender implica interrumpir cualquier actividad somática, el *movimiento, el vuelo, la carrera, quedarse, en suma*, en inmovilidad tal que pueda semejar derogación repentina de las leyes naturales. Una tercera serie de imágenes viene a glosar los fenómenos interiores que la concentración en la audición musical origina: embriaguez, sueño, baño, ingestión, anegamiento. La «sonora embriaguez» recuerda la νηφάλιος μήθη o *sobria ebrietas* con que describieron el éxtasis místico los primeros cristianos y el «soñoliento baño» de Cérbero tiene un paralelo en un bello fragmento pindárico donde apare-

78. P. 63, vv. 17-21.

ce adormecida el águila de Zeus por obra del canto de Apolo y de las Musas. Por último, la sensación placentera, el íntimo sosiego que acompaña al sumirse de lleno en las notas musicales las evoca esa amplia constelación de imágenes como templar, serenar, refrigerar, caldear, dulcificar, mitigar, ablandar.

Por otra parte, la fuerza centrípeta de la música, al concentrar sobre sí la atención de un auditorio múltiple, consigue la misma unanimidad de sentimientos que el amor. Para expresarnos en los términos del poeta, da un solo corazón a todos los oyentes, instaurando unidad en donde suena; una unidad extensiva al propio escenario inanimado, al que viene a infundir la especie de alma colectiva así creada. Por esa semejanza en sus efectos, la música despierta amor, y de ahí que el arte de Orfeo vaya indisolublemente unido a suscitar en torno suyo siempre pasiones amorosas. Su propia realidad de artista no viene a ser sino la plasmación del amor en melodía, la notación musical de la pasión amorosa, como maravillosamente bien expresan las quejas de la ninfa Lisis.

Eres de amor trasunto sonoroso!
la voz es flecha que penetra i clava;
lazo la cuerda; el arco armonioso
arco es de amor, como la lira aljava,
falsa Sirena abona quien te alaba;
no infundas vidas en peñascos vanos
si privas de vivir pechos umanos.
Tú, con arvitrios de rigor infieles,
das a las piedras vida, das terneza,
por trasladar a ti (cambios crueles)
su despojada, rústica dureza,
tirano Iman, que toda forma impeles
a que siga tu sólida entereza! [79]

79. P. 69, vv. 9-22.

Exacto. Orfeo, cuya voz troca en dulzura los enojos de hombres y animales, carece interiormente de sosiego; su existencia es un penar continuo que se derrama en musicales notas; un dolor que, al cobrar expresión artística en la belleza del verso y la melodía, rebasa la esfera de lo personal y se hace símbolo del dolor de la humanidad y del propio universo. De ahí que los hombres y la naturaleza entera sientan alivio al escucharle, pues que su canto asume el dolor de todos.

Mísero yo, que con la voz cansada
al reino del dolor descanso ofrezco,
todos su pena sienten mitigada,
i solo la de tantos yo padezco:
de mi tristeza el gozo se traslada.[80]

El canto de Orfeo, pues, se erige en la representación misma del misterio de la creación artística y en la cifra del no menor misterio del gozo estético que ésta infunde; una cifra que cabe descomponer en los términos de la teoría aristotélica de la κάθαρσις, extendida de la tragedia al conjunto de las artes musicales. La expresión artística del dolor, a modo de purgante homeopático, purifica las almas dolientes de cuitas, al menos por el tiempo que perdura el goce estético. Mas, por desdicha, el artista queda excluido de esta terapéutica *sui generis* del arte, es inmune al hechizo de su canto. Jáuregui proclama el dolor del acto artístico y la soledad del creador, cuando a la anterior lamentación añade también por boca de Orfeo estos quejumbrosos versos:

abundo de lo mismo que carezco,
canto al alivio ageno, al propio callo,
i lo que a tantos doi, en nadie hallo.[81]

80. P. 40, vv. 21-22; p. 41, vv. 1-3.
81. P. 41, vv. 4-6

¿Por qué esa soledad? ¿Por qué ese desconsuelo? Jáuregui nos da la clave del interrogante. Para que la música de Orfeo surtiese en él los mismos efectos que en los demás, tendría que inspirarle el mismo amor que a ellos. Tal era la situación del poeta cuando gozaba los juveniles años de la soltería; ése, efectivamente, era su caso antes de conocer a Eurídice. Entonces amaba su música, y este mismo amor le servía de antídoto contra el enamoramiento.

Ama su voz, que en dulce melodía
de otro amor le divierte, i le enagena;
bien que la misma voz con tiranía,
toda hermosura libre a amar condena:
assi que en unas armas poseía
propia defensa, con ofensa agena,
siendo el sonoro canto (mientras pudo)
del Amor flecha, i a su flecha escudo.[82]

Mas desde el momento mismo en que nació su amor a Eurídice, ese amor excluyentemente monogámico y obsesivo, se agota toda su capacidad de amar, centrada como está en un único objeto: Eurídice, de carne y hueso primero, su fantasma después; por último su recuerdo. El Orfeo retornado de ultratumba no puede amar a nadie, ni a sí mismo, ni a su arte. Es un misántropo que, paradójicamente, despierta el amor de todos con su arte. Razón sobrada tiene Lisis cuando le apostrofa:

O tú, de vivas almas omicida,
i de la muerte idólatra ignorante!
a los dioses adverso, i a ti mismo,
por adorar fantasmas del abismo!

No sólo adoras una sombra ausente,
mas ausente con muerte duplicada,

82. P. 11, vv. 12-16; p. 12, vv. 1-3.

donde ni ya tus sentimientos siente,
ni puede ser por ellos restaurada.[83]

¿Qué es lo que le ha sucedido a Orfeo para llegar a semejante insensibilidad? Jáuregui, de nuevo también, es en este punto explícito. Ya en los primeros versos del poema nos advierte de que en «entre flores de vivaz semblante, acónito mortal gustó el amante» y esta fugaz alusión anticipadora de lo que habrá de ser en realidad Orfeo se irá desarrollando, con impecable lógica poética, en el transcurso de la historia. El poeta, con su entrega amorosa a Eurídice, queda aherrojado en «indisolubles vínculos estrechos»; su mutuo amor no sólo es una «prisión recíproca», sino una unidad en la que la individualidad de esposo y esposa se integran y se funden.

Ya alverga un coraçón en ambos pechos
o bien un alma en ambos corazones.[84]

El amor conyugal es unidad de corazón, es unidad de alma, lo que implica, desde el punto de vista de los miembros respectivos de la pareja que venga a ser una especie de muerte a la vida individual y autónoma para renacer a una existencia solidaria superior: el matrimonio. El consorte, pues, a quien la muerte le arrebata la esposa, viene a morir dos veces, porque dos veces ha quedado «des-almado». En su «estupenda prueva» Orfeo intenta no sólo recuperar a Eurídice, sino su propia resurrección a esa segunda modalidad de su existencia.

Y así lo dice repetidas veces en su patético alegato ante Platón. Su descenso a los infiernos no se debe a altivez ni a deseo de fama, ni a «curiosa ambición de estudio arcano»:

83. P. 68, vv. 3-6.
84. P. 13, vv. 19-20.

Sólo cobrar mi espíritu procuro
en Eurídice bella vinculado.[85]

No pretende tampoco disputar un derecho al reino de la muerte:

pido que al mundo por espacio breve
vuelva a animar dos cuerpos una vida.[86]

Sólo quiere recuperar la parte más amada de su alma, para no morir desintegrado, quedándose sólo con la otra parte, que él aborrece y excluye de sí mismo el dolor, lo que por otro lado permite comprender que, al derramarse al mundo en su canto, diera alma racional a los seres inanimados:

Si toda no, la parte más amada
del alma que gozé tu reino incluye;
i la porción más corta, abominada
sostengo, en tanto que el dolor la escluye:
no muera un alma en partes desatada,
ésta admite, o aquélla restituye;
antes seré despojo de tu abismo,
que en la tierra sepulcro de mí mismo.[87]

Orfeo, en verdad, en el amor de Eurídice ha bebido acónito mortal. Con la muerte de su esposa le ha sido arrebatada el alma: no es más que sepulcro. Vivo aparentemente, su verdadero ser se encuentra en el mundo de los muertos. Y de ahí —lógica poética perfecta— que se le admita con tanta facilidad en él. En realidad no hace sino penetrar en la morada que le corresponde. Así lo proclama el propio Orfeo ante Plutón, al explicarle:

85. P. 39, vv. 18-19.
86. P. 42, vv. 11-12.
87. P. 42, vv. 17-22; p. 42, vv. 1-2.

Yo el más de los humanos infelize
desciendo a ti del Ártico emisferio:
si estoy vivo no sé: sé que la suerte
traxo mi vida al reino de la muerte.

Mas quando viva muerto, o muera vivo
siendo estos miembros mi sepulcro umano
ni aquí me induze presunción de altivo
ni curiosa ambición del estudio arcano.[88]

Con oxímoros tomados de la mística española, Jáuregui da una formulación metafísica exacta al problema existencial que plantea en la leyenda la entrada en vida de Orfeo en los infiernos: el de la superposición en su persona de los dos planos sucesivos de la realidad del hombre al que aludíamos al hablar de los perfiles del mito. Ninguno de sus antecesores había tocado este aspecto.

Orfeo, en el momento en que se dispone a descender por la fragosa Tenaro, es un *vivus dimidiatus*, un viviente con vocación de muerto; en los infiernos un cadáver viviente o un vivo moribundo. ¿Qué «es» cuando regresa a la región serena tras haber ido en busca de su alma? También Jáuregui se plantea y encuentra una respuesta a este interrogante. Orfeo ha perdido allí lo que le quedaba de humanidad, se ha olvidado de todo cuanto al hombre le vincula a la vida como si hubiera bebido el agua de Lete. Tan sólo perdura viva en él la llama del recuerdo de Eurídice, que tanto ardor depara a los acentos de su arte y, a través de éste, en tantas almas abrasadoramente prende. Dícenlo claramente las iracundas palabras de Lisis:

que en el hondo Averno
desnudando tu ser del ser umano
vestido vuelbes de inumano infierno,
mas si tu pecho infierno es inumano,

88. P. 39, vv. 5-13.

como reserva en la memoria eterno
de Eurídice el amor nunca oprimido
deviera Lete introduzir su olvido.[89]

Fantasma venido de ultratumba, hueca apariencia de figura humana, recipiente sin contenido, Orfeo no puede tener otro destino que el regreso inmediato al mundo al que ya pertenece. Con su muerte, «en los Elíseos reinos colocado», se une definitivamente al alma que allí le está esperando —la unión la expresa Jáuregui en forma de un abrazo: «en sus brazos se internó glorioso»— y de esta manera alcanza su paz y su felicidad eterna.

En la urdimbre del poema de Jáuregui las hebras del amor, del arte y de la muerte se entretejen con tanta coherencia que en ellas no hay fisuras. El amor, como la muerte, arrebata las almas; el arte infunde alma, pero a la vez engendra amor que quita el alma y conduce a la muerte. La antítesis amor y muerte se resuelve en la síntesis final de la ultratumba. Sólo en la muerte alcanza el amor su plenitud; sólo en la muerte se consigue la unión definitiva.

89. P. 68, vv. 16-22.

EL ROMANTICISMO: NOVALIS

Con los grandes poetas del romanticismo alemán se empiezan a percibir los aspectos intelectuales que la curiosidad «órfica» comporta, como anticipo en cierto modo de los ensayos que han visto la luz en nuestro siglo y se han intitulado con el nombre prestigioso del mítico cantor. Hölderlin, en su *Hymne an den Genius Griechenlands*, considera, por ejemplo, el amor de Orfeo, juntamente con la épica homérica, la mayor creación del espíritu griego:

Du Kommst und Orpheus Liebe
Schwebet empor zum Auge der Welt
Und Orpheus Liebe
Wallet nieder zum Acheron.[90]

Goethe escribió cinco composiciones intituladas Δαίμων, Τύχη, Ἀνάγκη y Ἐλπίς, a las que dio el título de «Urworte Orphisch» [91] y comentó después para dejar bien claro su sentido. En realidad, todo esto no guarda sino una remota relación con nuestro tema.

90. Tú vienes y el amor de Orfeo / se eleva a lo alto a la vista del mundo / y el amor de Orfeo / desciende en peregrinación al Aqueronte (vv. 36-39, en HÖLDERLIN, *Sämtliche Werke*, Kohlhammer, Stuttgart, 1946, I, p. 126).
91. Cf. *Goethes Werke*, Christian Wagner Verlag, Hamburgo², 1960, I, pp. 359-60 y 403-408.

Nuestra atención, necesariamente selectiva, se va a centrar en una composición de aspiraciones más modestas, pero que se ocupa directamente de la historia de Orfeo y Eurídice, el *Orpheus* de Novalis. El poeta alemán, a la manera de un nuevo Anacreonte, reconociendo su carencia de aliento épico, se dispone a cantar un tema más dulce en consonancia con su modo de ser; un tema, como sabemos por los primerizos ensayos de traducción del conocido pasaje virgiliano de *Las geórgicas*,[92] que le había cautivado desde antiguo. Novalis nos presenta primero la vida bucólica de la pareja junto al Parnaso, en donde han buscado refugio huyendo de la pasión amorosa despertada en el rey tésalo Amintas por Eurídice. Allí, entre mirtos, se instalan en una gruta cubierta de hiedra y atravesada por sonoro arroyuelo, junto a una corpulenta encina, con un altar a menudo frecuentado por las Musas y los dioses. Orfeo vive feliz entregado a su amor y a su canto, hasta que un día, al regresar cargado de frutos silvestres antes del alba, se encuentra a su esposa muerta. Una serpiente le ha transmitido su mortífero veneno mientras estaba dormida. Eurídice, exánime, yace terriblemente deformada.

Denn Eurydice lag da von der schönen Seele verlassen,
Blau vom Gifte der Schlange, die sie im Schlummer gestochen,
Ihre Augen, so schön sonst, starrten furchtbar und blutig,
Ihre Züge, so sanft, so ähnlich den Zügen der Liebe,
Hatte das nagende Gift in Züge des Schreckens verwandelt
Und vom Busen, der sonst der Thron der Liebe, der Schönheit,
Floss jetzt schwärzliches Gift und Purpur in Schwärze verwandelt,
Denn hier hatte das Tier der Hölle die Sichre verwundet.[93]

92. IV, pp. 454-503.
93. Pues Eurídice yacía allí abandonada por su bella alma / lívida por el veneno de la sierpe, que mientras dormía la había picado. / Sus ojos, tan bellos antes, estaban terriblemente fijos y sanguinolentos, / sus rasgos, tan dulces, tan semejantes a los rasgos del amor, / los había transformado el corruptor veneno en rasgos del espanto, / y de su seno, que fuera antes trono del amor, de la belleza, / fluía ahora negruzca ponzoña y púrpura trocada en negrura, / pues allí había inferido su herida certera la fiera del

Orfeo queda sumido en la mayor perplejidad y desconsuelo, hasta que Venus, compadecida, le da en sueños el consejo de pedir clemencia a Plutón, asegurándole que por primera vez el dios implacable se mostrará compasivo:

> Aber hüte Dich wohl, dass Du sie nicht unversichtig
> Wieder verlierest, eh Du das Licht des Tages erblickest.[94]

Orfeo, lleno de alegría, se despierta antes de que amanezca, cava una fosa, se introduce en ella con su lira y listo ya para emprender su descenso a los infiernos, entona un canto de despedida a la naturaleza, dando noticia de su pena y su esperanza. La exultación de Orfeo va en aumento hasta rayar peligrosamente en *hybris*

> Ich soll sie im Orkus holen
> Die Gattin, Eurydicen, die Tote,
> Ich Sterblicher soll sie aus dem Orkus holen
> Mit Gesang aus dem unzugänglichen Orkus.
> O freut euch ihr Haine!
> *Ihr Felsen!*
> Ich sehe sie wieder,
> Mit Wonne im Arme sie wieder.[95]

Y en este momento en que invita a compartir su gozo a la naturaleza, la luna, que con las Musas y Ninfas le está escuchando, oscurece con púdica compasión su resplandor celeste.

El *pathos* que caracteriza esta composición es la melancolía. Orfeo va abocado al fracaso, como bien saben las divini-

---

infierno (p. 549, vv. 24-31 [*Novalis, Schriften* I hrsg. von P. Kluckhohr und R. Samuel, Stuttgart, Kohlhammer, 1960]).

94. Pero cuídate bien, de no perderla de nuevo por imprevisión, antes de contemplar la luz del día (p. 550, vv. 23-24).

95. Iré a buscarla en el Orco, / a mi esposa, Eurídice, la muerta. / Yo un mortal iré a sacarla del Orco, / del Orco inaccesible con mi canto. / Vosotros los bosques, alegraos, / vosotras, las rocas. / La veré de nuevo con gozo entre mis brazos (p. 551, estrofas 7 y 8).

dades que asisten a su partida y la propia diosa del amor que patrocina su empresa sin esperanza. Por eso contrasta su exultación con el final de la historia de todos conocido. El espíritu del romanticismo se manifiesta no sólo en la triste ironía de la situación, sino en las tonalidades difusas que la envuelven. La acción se desarrolla en la noche: Orfeo, mal interpretando el mensaje de Venus, decide excavar la fosa por donde penetrará en los infiernos antes de contemplar la luz del sol. En realidad, no sabe que la noche es el único momento en que se puede trabar contacto con el mundo de las sombras, ni tampoco que la gruta donde habitaba con Eurídice era una prefiguración del mundo subterráneo. De noche también, en un estado semejante al de la muerte, recibe el mensaje de encaminarse al mundo de los muertos. Dormido está Orfeo cuando le habla la diosa; dormida está Eurídice cuando recibe la picadura de la serpiente, el animal ctónico por excelencia, *das Tier der Hölle,* como le llama el propio poeta. Dormida muere Eurídice en la gruta antes del alba. Novalis, inconscientemente, emplea en su poema una serie de simbolismos de ultratumba. Es, pues, la desventura del amor truncado por la muerte lo que destaca en su versión en primer plano. Otros aspectos de la historia son aludidos simplemente: la inspiración de Orfeo la evoca el idílico paraje donde mora, la hiedra que corona la gruta; el cristalino arroyo; el auditorio de aves y de fieras; la compañía de Musas y de Ninfas.

EL SIGLO XX: RILKE

A comienzos de siglo de nuevo un poeta alemán siente el hechizo del amor de Orfeo. Como Novalis elige un momento de la historia, pero no aquel que inicia la esperanza, sino el momento en que se pierde para siempre. Parece como si Rilke hubiera recibido su inspiración del célebre bajorrelieve ático cuando compuso su «Orpheus. Eurydike. Hermes».[96] Unas pinceladas de tonos sombríos esbozan el paisaje donde se va a desarrollar la escena. La senda que conduce de la ultratumba a la vida es como una galería sombría de mina por la que, cual vetas de plata, van ascendiendo Orfeo, Eurídice y Hermes. Abajo, cubriendo el abismo, se extiende la laguna Estige, como un cielo nuboso sobre la campiña.

Orfeo va a la cabeza, impaciente e inquieto, devorando su paso sin mascar a grandes dentelladas el camino, divididos los sentidos: su vista oteando los recovecos del sendero, proyectada hacia delante, su oído quedándose atrás «como un aroma», en el esfuerzo por oír los pasos de sus seguidores. En vano: pues al dios psicopompo le mueven quedamente las alas de los pies, y Eurídice, la muerta, avanza lentamente impedida por la mortaja. Rilke sugiere el estado de ánimo en que se encuentra Orfeo cuando está a punto de coronar su

96. Rainer Maria Rilke, *Neue Gedichte*, Insel-Verlag, Leipzig, 1930, pp. 99-102.

hazaña en términos de vida: impaciencia e inquietud que se traducen en nervioso caminar y tensas detenciones en los recodos de la senda. En cambio, describe la situación de Eurídice de muy distinta manera:

Sie aber ging an jenes Gottes Hand,
den Schritt beschränkt von langen Leichenbändern,
unsicher, sanft und ohne Ungeduld.
Sie war in sich wie eine hoher Hoffnung
und dachte nicht des Mannes, der voranging,
und nicht des Weges, der ins Leben aufstieg.
Sie war in sich. Und ihr Gestorbensein
erfüllte sie wie Fülle.
Wie eine Frucht von Süssigkeit und Dunkel,
so war sie voll von ihrem grossen Tode,
der also neu war, dass sie nichts begriff.

Sie war in einem neuen Mädchentum
und unberührbar; ihr Geschlecht war zu
wie eine junge Blume gegen Abend,
und ihre Hände waren der Vermählung
so sehr entwöhnt, dass selbst des leichten Gottes
unendlich leise leitende Berührung
sie kränkte wie zu sehr Vertraulichkeit.

Sie war schon nicht mehr diese blonde Frau,
die in des Dichters Liedern manchmal anklang,
nicht mehr des breiten Bettes Duft und Eiland
und jenes Mannes Eigentum nicht mehr.
Sie war schon aufgelöst wie langes Haar
und hingegeben wie gefallner Regen
und ausgeteilt wie hundertfacher Vorrat.

Sie war schon Wurzel.
Und als plötzlich jäh
der Gott sie anhielt und mit Schmerz im Ausruf
die Worte sprach: Er hat sich umgewendet—,
begriff sie nichts und sagte leise: Wer?[97]

97. Mas ella caminaba de la mano de aquel dios, / el paso entorpecido por las largas bandas de su mortaja, / inseguro, suave y sin impaciencia.

La Eurídice de Rilke, a diferencia de la virgiliana, no sigue gozosa los pasos de su marido ni le recrimina la solicitud que le empuja a volver insensatamente la cabeza. No siente deseo alguno de reanudar la vida conyugal interrumpida, dejándose llevar «dulce y sin impaciencia» por el dios psicopompo, sin pensar en el hombre que la precede —su esposo—, a quien ni siquiera reconoce en el momento fatal de la despedida. ¿En qué reside, pues, la honda transformación en ella operada? *Sie war in sich*, nos dice el poeta, «estaba en sí», en un a modo de recogimiento interno, de reintegración a su mismidad. Si en la versión clásica del mito Eurídice es una ἄωρος arrebatada por la *mors praematura* en el momento liminar del himeneo cuando iba a dejar de ser doncella para devenir mujer, en la rilkiana es una esposa que precisamente en la muerte recupera la virginidad, reintegrándose a su ser primitivo:

> Estaba como en una nueva doncellez
> intangible. Su sexo habíase cerrado
> como flor reciente en el atardecer.

Esta restitución al «ser» o al «estar en sí» implica, asimismo, alcanzar la plenitud, pero la plenitud de la muerte. Eurí-

---

/ Estaba en sí como una alta esperanza / y no pensaba para nada en el hombre que la precedía, / ni en el camino que ascendía hacia la vida. / Estaba en sí. Y su estar muerta, la colmaba como una plenitud. / Como un fruto de dulzura y de tinieblas, / estaba llena de su gran muerte, / que tan reciente era, que nada comprendía. / Estaba en una nueva doncellez / intangible; su sexo habíase cerrado / como una flor reciente en el atardecer, / y sus manos al matrimonio / estaban tan desacostumbradas, que incluso el contacto del ágil dios / que la conducía interminable e imperceptiblemente / la ofendía como excesiva familiaridad. / Ya no era más aquella mujer rubia / que tantas veces resonaba en los cantos del poeta, / ya no era más aroma e isla del amplio lecho, / ni de aquel hombre posesión ya más. / Estaba ya disuelta como larga cabellera / y entregada como lluvia caída / y repartida como provisiones en cien partes. / Era ya raíz. / Y cuando repentinamente el dios la detuvo y con dolor al llamarla / pronunció la frase: Se ha vuelto, / no comprendió nada y dijo quedamente: ¿Quién? (*ibid.*, p. 101, vv. 12-25; p. 102, vv. 1-16).

dice está llena de su ingente muerte, *voll von ihrem grossen Tode*, de esa muerte que cada uno lleva consigo y va creciendo progresivamente hasta convertirse en la definitiva realidad suprema. Tal como el propio poeta dice en otro lugar:

> Der grosse Tod, den jeder in sich hat
> Das ist die Frucht, um die sich alles dreht.[98]

Estar en sí es, pues, quedarse a solas con lo que uno lleva dentro: la muerte. De manera parecida Platón consideraba que la muerte era un quedar a solas consigo misma el alma y definía los diversos grados de abstracción de las cosas y concentración en sí mismo conseguidos en vida por el filósofo como una μελέτη θανάτου. Sólo que en el poeta alemán el *in sich sein* no implica una pervivencia autónoma *post mortem;* no supone un salto a una esfera del ser ontológicamente superior a la del mundo fenoménico. Por la lógica interna de la lengua alemana debe entenderse la expresión más bien como una antítesis de *dasein*, «existir» (literalmente, «estar ahí»), en un sentido casi heiddegeriano. El estar en sí, la «in-sistencia» podríamos decir, se opone a la existencia, es decir, al estar fuera de uno mismo, ahí entre las cosas. Antes Eurídice era aroma e isla del lecho de Orfeo; era la posesión de su marido. Ahora ha dejado de serlo, no se encuentra en manos de nadie: es dueña por entero de sí misma, sólo ella posee esa muerte que la colma como un fruto de dulzura y de tiniebla. Eurídice muerta es intangible, como su virginidad recuperada.

¿Hemos de interpretar la «insistencia» rilkiana en el sentido existencialista de la «inexistencia», de la pura nada? En el poema hay indicios que parecen descartar ese supuesto. Eurídice se encuentra «desatada» como una larga cabellera,

98. La muerte, que cada uno lleva en sí ése es el fruto, en torno al cual todo gira (*Das Buch von der Armut und vom Tode*, 1903, en la edición de ERNST ZINN, *Rainer Maria Rilke, Sämtliche Werke*, Insel-Verlag, 1955, I, p. 347, vv. 10-11).

entregada como lluvia caída, repartida como provisiones centuplicadas: era ya raíz, *sie war schon Wurzel*. A primera vista parece darse una contradicción entre la disolución y la disgregación sugerida por estas imágenes y la concentración o ensimismamiento implícito en la expresión de «estar en sí». La clave para resolver esta aporía, la depara, a nuestro juicio, ese aserto de «era ya raíz». En la descripción del mundo subterráneo que inicia nuestro poema hay unos versos enigmáticos donde precisamente se habla de unas raíces, de las que brota la sangre que sube hasta los hombres:

> ... Zwischen Wurzeln
> entsprang das Blut, das fortgeht zu den Menschen,
> und schwer wie Porphyr sah es aus im Dunkel.
> Sonst war nichts Rotes.[99]

Eurídice la muerta se ha transformado en una de ellas. Su «estar en sí» se ha insertado en las raíces mismas del ser, los muertos en quienes —*Heracliteo more*— tienen su origen los vivos. Diríase que ahora es simiente fecunda inmersa en el meollo del cosmos. Esta noción de que los muertos constituyen el substrato de la vida, reaparece con formulaciones distintas en otros pasajes del poeta. En una composición bastante posterior se habla de los muertos «que robustecen la tierra» y se plantea la pregunta de:

> Sind sie die Herrn, die bei den Wurzeln schlafen,
> und gönnen uns aus ihren Überflüssen
> dies Zwischending aus stummer Kraft und Küssen?[100]

99. Entre raíces brotaba la sangre que sube hasta los hombres, / y pesada como pórfido parecía en la oscuridad. / Fuera de ella no había nada rojo (p. 98 [*op. cit.* en nota 96], vv. 5-6).

100. ¿Son ellos los señores que duermen en las raíces / y nos otorgan de su abundancia / esa cosa intermedia entre fuerza sorda y besos? (I, 14 [*op. cit.* en nota 98], p. 739, *Sonette an Orpheus*, 1922).

Mas, como el propio enunciado en tono interrogativo de por sí indica, Rilke no afirma: se pregunta más bien reiteradamente sobre el enigma de la existencia humana que sólo en la muerte encuentra una solución definitiva. «Sólo la muerte silenciosa —dice otra vez— sabe lo que somos y lo que gana siempre si nos presta.» Y ese secreto nuestro que la muerte guarda bien puede revelarse como total aniquilación: *Sei immer tot in Eurydike,* exclama en una ocasión:

Sei ein klingendes Glas, das sich im klang schon zerschlug.
Sei und wisse zugleich des Nicht-Seins Bedingung,
den unendlichen Grund deiner innigen Schwingung,
dass du sie völlig vollziehst dieses einzige Mal.[101]

Eurídice aquí, cuya muerte nos invita Rilke a compartir, ni siquiera es ya la vibración postrera de un cristal roto: es el puro no-ser, la nada.

Pero ¿y Orfeo? ¿Cómo se lo representa? En la composición que comentamos el poeta, muy bellamente por cierto, se limita a describir las manifestaciones externas de su estado de ánimo. Orfeo es músculo tenso, agilidad, ojo avizor, oído alerta, voz sonora; sus pasos retumban en el silencio sepulcral del otro mundo, sus palabras resuenan, su manto ondea al viento cuando avanza decidido. A Eurídice, en cambio, no se la siente caminar; sigue al dios con paso quedo, sumisa y sin dar muestras de impaciencia; su propio «estar en sí» implica el carecer de todo contacto con el mundo exterior; y así ni ve, ni oye, ni siente nada en absoluto. Eurídice, para Rilke, es el símbolo mismo de la muerte, sea ésta la culminación del ser individual, o la mera inexistencia; en cualquier caso, la muerte sin más, con todos los enigmas que plantea. Orfeo,

101. Sé un resonante vaso de cristal, que al resonar se rompe, / sé —y entérate al propio tiempo de la condición del no-ser—, / el fondo infinito de tu íntima vibración / que la realizas plenamente esa única vez (II 13, *ibid.*, p. 759).

en cambio, es la representación de la vida en plenitud, en esas sus manifestaciones más elementales que captamos primariamente con los sentidos y a las que damos después una interpretación mental. Que Orfeo fuera poeta o músico es algo que a Rilke aquí no le interesa, como tampoco las circunstancias particulares de su caso, ni aun, diríamos, los procesos internos de su alma. Sólo pretende presentárnoslo «vivo» en actitudes y ademanes significativos que precisamente por ser la exteriorización *somática* de aquellos procesos nos dan una perfecta clave para intuir lo que pasa en sus adentros. Y así nos visualiza su silueta inmóvil a la salida de los infiernos, mirando al interior, invisible el rostro por el violento contraluz, en el momento en que Eurídice inicia su descenso:

> Fern aber, dunkel vor dem klaren Ausgang,
> stand irgend jemand, dessen Angesicht
> nicht zu erkennen war. Er stand und sah,
> wie auf dem Streifen eines Wiesenpfades
> mit trauervollem Blick der Gott der Botschaft
> sich schweigend wandte, der Gestalt zu folgen,
> die schon zurückging dieses selben Weges,
> den Schritt beschränkt von langen Leichenbändern,
> unsicher, sanft und ohne Ungeduld.[102]

Símbolo de la vida en esta primera composición, veinte años después, la figura de Orfeo experimenta una radical metamorfosis en los *Sonette an Orpheus* que Rilke compuso a modo de sepultura poética para Wera Ouckama Knoop. Al igual que vemos en la historia de las religiones degradarse en héroes a primitivos dioses o a primitivos héroes ascender a la catego-

102. Mas a lo lejos, oscuro ante la clara salida, / estaba alguien, cuyo rostro / no se podía reconocer. Estaba parado y vio, / cómo por la raya de un sendero en la pradera, / con luctuosa mirada el dios de los mensajes / daba en silencio la vuelta, para seguir la figura, / que ya emprendía el regreso por el mismo camino, / el paso entorpecido por las largas bandas de su mortaja, / inseguro, suave y sin impaciencia (p. 102 [*op. cit.* en nota 96], vv. 17-25).

ría de dioses, asistimos en el poeta alemán a la apoteosis del protagonista de la saga. El punto de arranque del proceso, *sit venia verbo*, de su divinización se encuentra precisamente en la superposición en su figura mítica de los dos planos ontológicos —vida y muerte— del ser humano. *Ist er ein Hiesiger?* ¿Es de este mundo?, se pregunta Rilke, y su respuesta será: «No, de ambos reinos se originó su amplia naturaleza» (I 6, p. 734). Y si su lira sonó incluso entre las sombras, es de esperar que jamás cesen los acentos de ésta (I 9, p. 736). Orfeo es el perenne encargado de componer las alabanzas que les hacen a los hombres pervivir en el recuerdo; es el mensajero que sostiene bandejas con frutos de fama en la puerta de los muertos (I 7, p. 735).

Hasta aquí los rasgos de este nuevo Orfeo rilkiano no difieren demasiado de los de un θεῖος ἀοιδός homérico; su imagen coincide más o menos con la de aquellos «hombres divinos» que fueron para los griegos los grandes poetas y los grandes sabios del pasado. Mas, progresivamente, su figura se va agrandando. La acción vivificadora de la poesía se extiende de las palabras de los hombres a la naturaleza entera. Con fina sensibilidad Rilke no sólo capta la caducidad de las cosas, sino también sus bruscas metamorfosis y la repetición cíclica de los fenómenos naturales. *Wir gehen um mit Blume, Weinblatt, Frucht* (I 14, 739), perecemos con las flores, las hojas de la vid, los frutos, pero asimismo percibimos la misteriosa transformación de la muerte en vida, de lo inanimado en lo animado, cuando vemos a un niño llevarse a la boca una fruta sabrosa (I 13, 739). Igualmente, cuando tras la tormenta luce de nuevo el sol o tras el invierno renace la primavera, constatamos que todo lo acabado retorna al estado primigenio: *alles Vollendete fällt heim zum Uralten.* Y estas variaciones que se dan en el concierto de los elementos, en la sinfonía del universo, en el cíclico ritmo de los fenómenos de la naturaleza, Rilke las concibe al modo pitagórico como la *Mu-*

sik der Kräfte, la música de las fuerzas naturales (I 12, 738). Con la capacidad sinestética del genuino poeta, Rilke «ve» resonar música en el capullo de rosa cuando se abre (I 5, 733), imagina oír un cantar en el galope de un caballo (I 20, 744), o siente crecer, como alto árbol, el canto en sus oídos (I 1, 731). La vida, con sus momentos de exultación y con sus fases pausadas, viene a ser como los diferentes tiempos de una sinfonía, en la que los silencios constituyen también parte integrante de la partitura: *Gesang ist Dasein,* «canto es la existencia».

Por ello el dios que da origen a la vida y la interrumpe es un *singender Gott,* un dios cantor (I 2, 732), un maestro de música que enseña estrictamente su ritmo a la naturaleza (I 21, 744); un dios que despierta y adormece al Universo (I 2, 732) y que cuando las notas de la sinfonía cósmica, tras todas sus variaciones, terminan, entona de nuevo su preludio, para que todo vuelva a empezar:

Über dem Wandel und Gang,
weiter und freier,
währt noch dein Vor-Gesang,
Gott mit der Leier.[103]

A este Dios que dirige la «música de las fuerzas» Rilke le da el nombre de Orfeo. Si las rudimentarias concepciones subyacentes a las versiones clásicas del mito de Orfeo permitían reconocer un principio «divino» en su canto, sin elevar al cantor al rango de divinidad, la mayor evolución del pensamiento teológico conduce a la lógica conclusión de que de quien efectos divinos emanan es un dios. Sólo que el Orfeo rilkiano no es un dios personal, a pesar de que en múltiples ocasiones lo invoca Rilke —como hacían los poetas antiguos

103. Más allá del cambio y del tránsito, / más amplio y más libre, / continúa tu preludio, / Dios de la lira (*Sonette an Orpheus,* I, 19 [*op. cit.* en nota 98], p. 743).

con Apolo o con las Musas— como «mi Señor» (I 16, 741), o «Señor» (I 18, 742). Para Rilke el Dios que hace sonar la «música de las fuerzas» no se distingue, en última instancia, ni de las fuerzas ni de su concierto, ni tampoco de las sucesivas manifestaciones en que la melodía cósmica se concretiza:

> Errichtet keinen Denkstein. Lasst die Rose
> nur jedes Jahr zu seinen Gunsten blühn,
> Denn Orpheus ists. Seine Metamorphose
> in dem und dem. Wir sollen nicht mühn
> um andre Namen. Ein für alle Male
> ists Orpheus, wenn es singt. Er kommt und geht.[104]

Y si con absoluta arbitrariedad Rilke decide denominar «Orfeo» a ese misterioso principio que hace florecer la rosa año tras año, hemos de convenir al menos que sabe encontrar un fundamento de perfecta coherencia poética a su poético ukaxe. Este fundamento es el despedazamiento de Orfeo por las ménades furiosas. Las ménades se abalanzan con desordenado griterío contra él, le arrojan piedras, le desgarran luego en múltiples trozos que esparcen a su alrededor. Pero las voces disonantes son sofocadas por su ordenado cantar; las piedras que le alcanzan se contagian de ese mismo canto que perdura en las fieras, en los árboles y pájaros cuando es despedazado; y los trozos de su cuerpo trasmiten, allí donde caen, esa música —armonía, número, orden— divina. Las ménades, empero, no pueden romper ni la cabeza —el principio rector— ni la lira —el instrumento regido del poeta—. Orfeo, como divinidad personal, ha desaparecido desde entonces, pero sus restos perduran, informando al universo con un principio de orden, de armonía, de sosiego y de belleza:

104. No erijas ninguna lápida conmemorativa. Deja sólo / florecer a la rosa cada año a su gusto. / Pues es Orfeo. Su metamorfosis / en esto y aquello. No nos esforcemos / en buscar otro nombre. De una vez para siempre / es Orfeo, cuando canta. Viene y va (I, 5 *ibíd.*, p. 733).

O du verlorener Gott! Du unendliche Spur!
Nur weil dich reissend zuletzt die Feindschaft verteilte,
sind wir Hörenden jetzt und ein Mund der Natur.[105]

105. ¡Oh tú dios perdido! ¡Tú, huella infinita! / Sólo porque, enfurecida, te despedazó la enemistad, / somos ahora oyentes y una boca de la naturaleza (I, 26, *ibíd.*, p. 748).

EDITH SITWELL

También el poema *Eurydice* de Edith Sitwell merece un estudio a despecho de las dificultades interpretativas que presenta. Nacen éstas del hecho de haberse escrito en un código poético personalísimo cuya clave nadie, sino la propia poetisa, nos podría revelar. Su intención seguramente no fue la de dar un nuevo giro a una historia conocida, sino la de valerse de los elementos simbólicos de ésta para describir una vivencia personal, que muy bien pudo ser —si no es exceso de malignidad— una experiencia amorosa que pusiera fin a un estado de depresión. De ahí que muerte y vida, oscuridad y luz, morir y renacer y todas las parejas de contrarios de esta índole que abundan en el poema hayan de trasladarse del plano físico o metafísico al plano psicológico. Los mismos protagonistas de la leyenda han perdido también entidad propia para convertirse en substitutos de seres de carne y hueso. Orfeo no revela su identidad; Eurídice, en cambio, que habla en primera persona, no es ni más ni menos que la propia Edith Sitwell. En consonancia con todo ello el mito se desdibuja, reduciéndose a evanescente evocación.

No obstante, hay en este poema elementos de interés para quien se propone investigar la pervivencia de los mitos o de los simples esquemas mentales antiguos en el hombre actual. La propia referencia a la esfera personal de su valor simbóli-

co no les merma su capacidad general de aplicación. Si Edith Sitwell se identifica con Eurídice, evidentemente es porque para ella representa algo que de alguna manera la puede definir en su realidad y circunstancias. La Eurídice de la poetisa inglesa no es un ser ctónico, como la rilkiana, aunque tiene profundas relaciones con la tierra. Muerta —según nos dice— se halla en el «centro de su tierra»; su reencuentro con Orfeo es el «retorno a la caída de la tarde del trabajador cansado a los campos sagrados»; allá abajo camina por los «negros campos donde los sembradores esparcen la simiente». Innovación importante: periódicamente sale de los infiernos para ir a la «metrópoli del trigo» y a las «moradas de los hombres», cuando los campos están humedecidos con las lágrimas de las mujeres que lloran la muerte de la joven esposa. Y Eurídice, que ha recibido bajo tierra la lección del Osiris muerto y germinante «como llama que brotase de su corazón o un sonido de oro», no comprende esa tristeza:

> ... I had learned beneath the earth that all gold nature
> changes to wheat or gold in the sweet darkness.
> Why do they weep for those in the silent Tomb
> Dropping theirs tears like grain? [106]

Eurídice, devuelta a la vida, se entrega a las «pequeñas cosas del amor», a construir el hogar, a amasar el pan; sufre los dolores de la maternidad «cuando el rumor del verano crece en sus venas» y retorna finalmente cumplido el ciclo vital, a la «boca de la tumba». Si de ésta es periódicamente revocada por la llegada de Orfeo a través de la oscuridad con su canto «semejante al sol», también recibe, cuando está a punto de penetrar de nuevo en la ultratumba, con un beso el resplan-

106. Aprendí debajo de la tierra que toda la naturaleza de oro / se transforma en trigo o en oro en la dulce oscuridad. / ¿Por qué lloran por los que están en la silente tumba, / dejando caer el llanto gota a gota como grano? (EDITH SITWELL, *Collected Poems*, Londres, McMillan, 1965, p. 269, vv. 3-6).

dor solar que dejará en ella una chispa de luz en las tinieblas. Y de esta manera se opera el milagro del triunfo del amor sobre la muerte:

> ... Love ist not changed by Death
> *And nothing is lost and all in the end is harvert.*[107]

A lo largo de todo el poema se han ido estableciendo unas cuantas asociaciones que definen la naturaleza respectiva de Eurídice y Orfeo. Podemos representarlas así:

Orfeo	Eurídice
sol	tierra
luz	oscuridad
simiente	grano
amor	fecundidad
vida	muerte

La poetisa, al reconocerse en Eurídice, no se identifica plenamente con la heroína de la leyenda griega, sino con un arquetipo ancestral tan antiguo casi como la historia del hombre. La mujer es fecunda, pero como la Eva del Génesis ha traído la muerte al mundo. En la oscuridad de sus entrañas penetra como rayo de luz la simiente de la vida; la llama del amor produce «el rumor del verano que crece en sus venas». En una palabra: la mujer es al hombre lo que la tierra al sol.

> As the earth is heavy with the lion-strong Sun
> When he has fallen, with his hot days and rays,
> We are heavy with Death, as a woman is heavy with child
> As the corn-husk holds its ripeness, the gold comb
> Its weight of summer... But as if a lump of gold had
>   changed to corn

107. El amor no cambia con la muerte / y nada se pierde y todo a la postre es cosecha (p. 269, vv. 13-14).

So did my life rise from my Death. I cast the grandeur
of Death away
And homeward came to the small things of Love.[108]

La Eurídice de Edith Sitwell tiene más de divinidad ctónica, de diosa de la fecundidad, que de otra cosa. Sus rasgos remedan los de Perséfone, con la salvedad de que, si las alternativas estancias de ésta en la superficie de la tierra o en el mundo subterráneo rigen los ciclos de la vegetación, los cambios de residencia de Eurídice parecen presidir los ciclos del humano amor que trasmite indefinidamente la vida más allá del nacimiento y de la muerte individuales. Precisamente en dos autores de nuestro siglo se llega a la culminación de un proceso mitopoético de siglos: la divinización respectiva de los dos protagonistas de la historia amorosa, la de Orfeo por un poeta, la de Eurídice por una poetisa.

108. Tal como la tierra está cargada con el peso del sol de fuerzas de león, / cuando se ha puesto, con el calor de sus días y sus rayos, / estamos cargados con el peso de la muerte, como lo está una mujer con el del hijo; / tal como la cáscara del trigo contiene su madurez, la cresta de oro / su peso del verano... Mas como si un terrón de oro / se hubiera cambiado en trigo, / así surgió mi vida de mi muerte. Arrojé la grandeza / de la muerte / y vine a casa, a las pequeñas cosas del amor (p. 269, vv. 15-23).

EPÍLOGO

A lo largo de nuestra excursión por las distintas recreaciones históricas de la leyenda de Orfeo y de Eurídice nos ha sido factible comprobar cómo las de mayor pregnancia corresponden precisamente a las épocas de talante más opuesto al de la antigüedad clásica. Si las versiones del Poliziano y de Ronsard, las de más servil acatamiento a los datos establecidos por Virgilio y Ovidio, se nos antojan frías y distantes, cuando no irónicas, el Sir Orfeo medieval, y las reinterpretaciones del barroco y del siglo actual son las más ricas en valores simbólicos y las que con mayor hondura calan en los estratos del mito. La razón de esto ha de verse en las posibilidades combinatorias que ofrecen los elementos básicos del mito, el amor, la muerte, el retorno a la vida y el conocimiento trascendente,[109] que son precisamente los pilares donde re-

109. Queremos, una vez más, hacer hincapié en la mutua conexión de estos elementos, ya que ciertas interpretaciones demasiado intelectualistas de la leyenda tienden a desconocerla. Por ejemplo, el espléndido ensayo de ROF CARBALLO titulado *Contumaz Orfeo: loa y vilipendio del ensayo,* recogido en la primera parte (pp. 66-111) de *Medicina y actividad creadora,* Madrid, 1964. El autor declara de antemano no saber a ciencia cierta cuál es la función de Eurídice ni comprender, desde el punto de vista del amor, la razón del quebrantamiento del tabú por el poeta. «¿Por qué volvió la cabeza —dice (p. 111)— cuando ya había conseguido la resurrección de su amada? Un hombre de veras enamorado nunca mira hacia atrás. Parece olvidarse Orfeo de su condición de poeta y haberse hecho ensayista. Ha preferido, ¡el insensato! al amor de Eurídice echar una ojeada sobre lo que ocurre en los Avernos. Esto, a nuestros ojos, vuelve humanísimo el destino de Orfeo, condenado, como el hombre, a ser a la vez investigador y poeta.»

posan las grandes religiones de la humanidad. Cuanta mayor es la libertad de la imaginación, más profundas son las conexiones establecidas entre dichos elementos sobre el esquema *inconsciente del sustrato* religioso del poeta. Rilke, al erigir a Orfeo en Dios, con el deseo de romper con su entorno religioso, *no* se daba exacta cuenta de hasta qué punto forzaban esa interpretación suya los esquemas mentales de su formación cristiana. El poeta alemán probablemente ignoraba que Clemente de Alejandría comparó a Orfeo con Cristo y que nuestro Calderón se le adelantó en componer un *Divino Orfeo,* en el que Orfeo era un símbolo de Dios. Tampoco Edith Sitwell, con toda seguridad, era consciente de que al equiparar a Eurídice con Perséfone en ese su periódico retorno a la tierra para presidir los ciclos del amor coincidía con la opinión de ciertos historiadores de la religión que ven en la protagonista femenina de la historia la reminiscencia de una primitiva diosa infernal, «La de amplia justicia», «la de feroz mirada» (Ἀγριόπη). El poeta alemán y la poetisa inglesa nos ofrecen un ejemplo perfecto de cómo opera la imaginación mitopoética incluso en un siglo en que el análisis racional nos va desmenuzando la realidad hasta el punto de pulverizarla. Ambos reintegran la unidad perdida entre el hombre y el cosmos, los vivos y los muertos, la divinidad y la naturaleza.[110]

110. Díez del Corral, que ha escrito muy finas páginas sobre los *Sonette an Orpheus,* comenta la intuición rilkiana del *Weltinnenraum* o de lo «abierto» en unas líneas que aclaran lo que decimos y nos dan una clave para entender la tesitura órfica. Existen barreras —viene a decir— que nos impiden penetrar en el interior del mundo. Por ellas nos encontramos *frente* al mundo y no *en* el mundo, como las flores, los animales o los niños. El desarrollo de la conciencia distancia cada vez más del interior del mundo. Ésta lo objetiva, lo desmenuza y lo despedaza en cosas, en las que el hombre busca la realidad. «Descubrir lo abierto *(das Offene)* significa desandar el camino de la conciencia objetivadora, racional, para recorrer el amplio e inmediato camino del corazón, que descubre en la raíz del ser la unidad de todo lo existente y revela la pura relación en que se encuentra cada cosa con el fundamento original, a pesar de los límites y contornos individuales.» Orfeo, por el camino del corazón, por su amor a Eurídice, consigue penetrar en el *Weltinnenraum,* en el espacio interno del mundo, donde ya no hay separa-

Ambas reviven a su manera los componentes de una religiosidad hace siglos desaparecida, el orfismo. Y ello gracias a las posibilidades de interpretación global de la realidad del hombre y de su posición en el cosmos, contenidas en los mitos genuinos, gracias a esa especie de λόγοι σπερματικοί o razones seminales ínsitas en los elementos básicos de su trama. Fecundos como la simiente de la vida, tienen la virtud de trasmitirse en múltiples variantes, conservando los rasgos fundamentales de su código genético, lo que explica su substancial inmutabilidad dentro de su fenomenología proteica. Así se comprende la pervivencia de los mitos clásicos.

---

ción entre las cosas por el número, la forma o el tiempo. Allí se halla Eurídice, en la «insistencia», fundida con las mismas raíces del ser, y se comprende no sólo que el poeta se consuele de no sacarla de nuevo a ese estar fuera de sí o frente al mundo de la «existencia», sino que proclame en su canto a todos los hombres ese descubrimiento suyo en la ultratumba de la unidad e identidad del ser consigo mismo. Léase el amplio trabajo «Rilke ante el mundo antiguo» (especialmente las pp. 159 y ss.), que forma parte del libro del citado profesor *La función del mito clásico en la literatura contemporánea,* Madrid, 1957, y se podrá apreciar hasta qué punto somos deudores de sus brillantes interpretaciones.

MENANDRO, HOY

Tan faltos de sosiego andamos todos, que la lectura de los clásicos se va haciendo una especie de fruto prohibido que sólo prospera y se degusta en el vallado paraíso de la especialización. Y es lástima, porque con ello nos vamos alejando cada vez más de las raíces, encapsulándonos en un presente problemático, sin otra vía de evasión que la futurología, ese moderno correlato de la mántica. Parece como si, no contentos con los problemas de hoy, experimentáramos un malsano placer en imaginarnos los que habrá de aquí a veinte, a treinta, a cien años vista. Pero ¿por qué no revivir de vez en cuando la experiencia de nuestros antepasados y meditar un poco sobre ella? Quizá nos deparara esto algún provecho, aunque sólo fuera el consuelo de ver cómo, *mutatis mutandis,* sus problemas son los nuestros y los nuestros fueron los suyos, pues en esta especie de ósmosis entre el presente y el pasado radica el misterio de lo clásico.

Misión del filólogo es facilitar a sus contemporáneos ese retorno a los orígenes, sobre todo cuando éstos deben amorosamente recomponerse a partir de sus fragmentos dispersos, de sus *disiecta membra.* Tal es el caso, sobre todo, de Menandro, un autor cuya obra se va recuperando de día en día gracias a los constantes hallazgos de papiros. Basta para ponderar la amplitud e importancia de éstos en los dos últimos decenios una simple ojeada a las recentísimas *Reliquiae selectae* de Sandbach y a la ya anticuada edición teubneriana de Körte-Thierfelder. Todavía está lejano el momento en que un Menandro casi íntegro pueda pasar al dominio del gran

público en traducciones realizadas sobre un texto firmemente establecido. Pero, a partir del acervo de datos disponibles, hoy ya cabe realizar sobre su obra estudios hasta el momento vedados. De la fase de la reconstitución del texto hemos pasado a la de investigar el pensamiento del poeta, con sólo compulsar sobre el contexto amplio de las piezas casi enteras devueltas por los papiros la congruencia de las conclusiones obtenidas de la comparación de sus fragmentos. La tarea es tentadora, porque Menandro fue autor de enjundia y, como tal, sus máximas pregnantes fueron ampliamente citadas por la posteridad. Pero mucho más tentadora se presenta esa tarea, cuando se piensa en que el acceso al mundo del poeta es algo todavía reservado a un grupo pequeño de especialistas. Transmitir, en lo que las propias luces llegan, su mensaje a los contemporáneos es algo que redime al filólogo clásico de la mala conciencia de vivir enclaustrado en un mundo de Musas y Camenas o que, cuando menos, le permite imaginarse ser útil alguna vez a los demás.

¿Qué puede decir Menandro al hombre de nuestros días? ¿Qué asertos suyos podríamos hacer nuestros? ¿Qué orientaciones puede darnos? Eso va a ser lo que, como arqueólogo, pretendo ir a extraer del campo de ruinas menandreo. El mundo de hoy se caracteriza por la búsqueda angustiosa de nuevas estructuras de convivencia que aseguren la plena dignidad del individuo, eliminando desigualdades económicas, discriminaciones injustas y condicionamientos alienantes, a fin de que el ser humano pueda realizarse plenamente como persona. Este nuevo humanismo, tan noble en sus aspiraciones, ha dado origen, en razón de la crítica sistemática de la herencia del pasado, a una aguda crisis de las creencias religiosas, a fisuras en la institución familiar, a tensiones generacionales, a movimientos de emancipación femenina y a toda una serie de convulsiones políticas y sociales que, por ser tan conocidas de todos, no es menester enumerar aquí. El hombre del

último tercio del siglo XX cree firmemente asistir al crepúsculo de una época y vislumbrar los albores de un nuevo αἰών. Y como la experiencia de la vida empieza y acaba en uno mismo, nos ocurre lo que a los enamorados al creernos que sólo en el *hic et nunc* de nuestra propia circunstancia ha sido posible vivir momentos de tanta incertidumbre e intensidad. Por eso no está de más escuchar las reflexiones de un testigo presencial del derrumbamiento de las *poleis* griegas y la instauración de un nuevo tipo de estado territorial; de un hombre que, en la linde misma del período clásico y del helenismo, tuvo la suerte o la desgracia de vivir un giro histórico de enorme magnitud. En lo que sigue vamos a oírle expresarse sobre problemas que, con diferencias de planteamiento, son muy similares a los enumerados, y si sus puntos de vista nos parecen todavía aplicables a las actuales circunstancias, daremos por bien empleada nuestra excursión por las reliquias menandreas.

Como paso previo se impone recordar aquí la trayectoria vital de Menandro, a fin de conocer la perspectiva desde la que se emiten sus asertos. Nacido en el 342, cuatro años antes de Queronea, en su infancia contempla el derrumbamiento de Atenas, la hegemonía de Filipo y la de Alejandro Magno. Quizá recordara durante toda su vida el impacto producido entre sus compatriotas por dos famosos discursos, el *Contra Leócrates*, de Licurgo, y el *Sobre la corona*, de Demóstenes, que vinieron a ser el epitafio de la democracia ateniense y se pronunciaron cuando tenía, respectivamente, 10 y 12 años. Durante su efebia, de los 18 a los 19, vive el escándalo de Harpalo, la huída de Demóstenes y el levantamiento de los atenienses contra la dominación macedónica, con la derrota de los sublevados frente a Antípatro en Crannón. Apenas terminada su adolescencia, el poeta ha sido testigo de tres intentos fallidos atenienses por sacudirse el yugo macedónico. Desde entonces hasta su muerte, a los cincuenta y seis años, en el 292,

Atenas será gobernada por agentes de Macedonia en régimen oligárquico, cuando no en tiranía declarada. Antípatro restringió el derecho pleno de ciudadanía a los posesores de una fortuna mínima de 2.000 dracmas, con lo cual se desmontaba el mecanismo de la democracia ateniense. Cuando nuestro poeta tenía 24 años ocupa el poder Demetrio el falereo, que atenuó en cierto modo el rigor del régimen existente, al reducir a 1.000 dracmas la cualificación pecuniaria de los ciudadanos, aunque reforzase el autoritarismo del sistema con instituciones de control como los νομοφύλακες. Las nuevas condiciones políticas favorecieron el desarrollo del gran capitalismo y acentuaron brutalmente las diferencias de clase. El 307 Demetrio de Falero es expulsado por su homónimo Demetrio Poliorcetes, quien, so pretexto de liberar las *poleis* griegas, implanta un nuevo régimen autocrático. Se aprueba un control estatal de las escuelas filosóficas y Teofrasto, maestro de Menandro, es desterrado aunque regrese poco después. Menandro frisa la cincuentena, cuando contempla la tiranía de Lácares, para ver un año antes de su muerte (393) cómo la huída del tirano sólo ha valido para que el Poliorcetes de nuevo ocupe la ciudad de Palas.

Esta breve ojeada a la vida de Menandro permite reconocer que perteneció a una generación silenciosa que, educada en la niñez en los ideales democráticos, tuvo la amargura de irlos viendo derrumbarse uno a uno el resto de sus días. Por las mismas circunstancias que le tocó vivir no cabe esperar del poeta manifestaciones explícitas de su ideario político, y están en un error quienes de este silencio suyo y de sus relaciones de amistad con Demetrio el falereo y Teofrasto deducen que fue de tendencias promacedónicas y enemigo de la democracia.[1] Si, durante el decenio en que estuvo Demetrio

1. Cf. S. Luria, *Menander kein Peripatetiker und kein Feind der Demokratie* en *Menanders Dyskolos als Zeugnis seiner Epoche*, hrsg. von F. Zucker, Berlín, 1965, pp. 23-31.

el falereo en el poder, no se expresó en contra de ese sistema de gobierno, evidentemente se debió a que no le inspiraba una especial aversión. Menandro fue, sin duda, como son por lo común los miembros de las generaciones silenciosas, un desengañado de la política, un hombre reducido a ser un mero espectador de los acontecimientos y que, como tal, se hallaba en una situación privilegiada para enjuiciarlos con ponderación. En lo que sigue tendremos ocasión de ver cómo algunos de dichos acontecimientos influirían poderosamente en él.

Con este excurso introductorio hemos ganado unos criterios para abordar lo que podríamos llamar el mensaje de Menandro al hombre de hoy. Pasamos, pues, a considerar el primer punto que nos interesa, el de la actitud religiosa del poeta, o si se quiere emplear una expresión más cauta, el de los aspectos religiosos que sus obras muestran. Hasta el momento, que yo sepa, los dos estudios más amplios de esta cuestión son el «exposé», seguido de amplia discusión, de Walter Ludwig [2] en la fundación Hardt y un amplio artículo mío publicado en Cuadernos de Filología Clásica.[3] Ambos trabajos, persiguiendo objetivos diferentes y con distinto método, llegan a resultados quizá más diferentes en la apariencia que en el fondo. A Walter Ludwig le movía el interés histórico-literario de estudiar la función dramática del θεὸς προλογίζων en el reducido número de piezas donde este recurso puede contrastarse en un contexto amplio, mostrando cierto escepticismo sobre la posibilidad de llegar a conclusiones ciertas sobre las creencias religiosas de su autor a través de su obra. A mí, por el contrario, me movía el interés histórico de reconstruir el contorno religioso del poeta y el de aventurar, a través de la descripción del mismo, cuál pudo ser la actitud personal de Menandro con respecto a las creencias religiosas

2. *Die* Cistellaria *und das Verhältnis von Gott und Handlung bei Menander,* en *Entretiens Hardt,* XVI, 1970, pp. 43-96.
3. *Menandro y la religiosidad de su época,* en *CFC,* I, 1971, pp. 109-179.

de sus contemporáneos. Por eso analicé exhaustivamente todos los pasajes de la obra menandrea que tenían una relación directa o indirecta con el tema.

A partir de la función de Auxilium en la *Cistellaria* plautina (= Βοήθεια en los Συναριστῶσαι menandreas), de la de Lar en *Aulularia,* una pieza que tiene ciertas analogías de estructura con el *Dyskolos,* de Agnoia en la *Perikeiromene* y, sobre todo, de Pan en el *Dyskolos,* Walter Ludwig llegaba a las siguientes conclusiones:

1. Mediante la introducción de un dios en el prólogo y ciertas alusiones posteriores a su acción, Menandro daba una dimensión religiosa a sus comedias (a la manera, por ejemplo, del *Jon* euripideo), de tal modo que el desenlace final pudiera ser susceptible de una interpretación «profana», como resultado del acontecer intrahumano, y de una interpretación religiosa, como cumplimiento final de la voluntad divina que premia la virtud y castiga la maldad.

2. Esta dimensión o esta perspectiva desaparece por completo en las imitaciones de Plauto y de Terencio, que legan a la posteridad un teatro de carácter ya totalmente profano, sin dimensión trascendente alguna, en el que los hombres quedan reducidos a su propia esfera.

3. En cuanto a la actitud religiosa de Menandro, cabe suponer que, si daba cabida a la acción divina en el acontecer de sus piezas, no tendría escrúpulo tampoco en admitirla en la realidad.

Las conclusiones de Ludwig son correctas desde un punto de vista formal, estrictamente literario, pero en ellas se da una μετάβασις εἰς ἄλλο γένος, un salto del plano de la ficción artística al de la realidad de las creencias religiosas. Un ente de ficción puede operar como factor decisivo en una trama literaria, de un modo coherente con los diversos elementos de la estructura de ésta, y como tal puede ser aceptado por la ilusión dramática, pero de ahí a establecer un nexo de causa-

lidad entre lo que la imaginación admite y lo que se considera existente o valedero, media un abismo. Ni la «Ayuda», ni la «Ignorancia», ni Orge («Ira»), ni Methe («Embriaguez»), ni ninguna de las criaturas de esta índole son verdaderas divinidades, ni como tales eran consideradas por el auditorio del poeta. El único θεὸς προλογίζων verdadero es el Pan del *Dyskolos,* una pieza que se recrea en jugar con ingredientes reales de la religiosidad y de las creencias populares, como ya hemos tenido ocasión de señalar en punto a la onirocrisia.[4] No son tampoco esas figuras, como sugiere Walter Ludwig, adelantándose a la objeción expuesta, hipóstasis de determinados aspectos de la divinidad, sino meras personificaciones de abstractos como otras múltiples de la literatura griega. Por lo demás, el que los dioses ayuden a los buenos puede considerarse no sólo una concesión a la religiosidad de la esperanza,[5] sino una exigencia misma de la comedia que, tal como la definieron Aristóteles y Teofrasto,[6] descartaba la καταστροφή y debía terminar en un final feliz.

Estimo, pues, que los puntos de vista de Walter Ludwig no invalidan los resultados de mi trabajo que vamos a exponer en sus líneas generales. Menandro se muestra interesado por las manifestaciones de la religiosidad contemporánea: las supersticiones, los cultos extáticos, la creencia en los aparecidos y las prácticas mágicas. Critica la inoperancia de las prácticas devotas, los sacrificios, los oráculos y la mántica.

4. *El ensueño de Dyskolos*, en *Homenaje a Tovar*, Madrid, 1972, pp. 158-159.
5. Por esto entiendo una actitud de cierto escepticismo escatológico atenuado por la voluntad de creer, como la que aparece al final del *Fedón* (114 c-d). Allí se califica el esfuerzo por vivir virtuosa y sensatamente con vistas a la definitiva beatitud *post mortem* de καλὸν ἆθλον y de ἀγαθὴ ἐλπίς, añadiéndose que el tener fe no sólo es un riesgo hermoso de correrse, sino un ensalmo que el hombre debe repetirse para perseverar en su propósito ético.
6. Sobre las teorías de ambos en lo tocante a la comedia, puede consultarse con fruto A. PLEBE, *La nascita del comico nella vita e nell'arte degli antichi Greci,* Bari, 1956, parte III, «L'estetica del comico», pp. 227-259.

Sus personajes tienen fe y desconfían a la vez de la justicia y providencia divina; pero sobre todo emplean abusivamente el término θεός, aplicándolo no sólo al modo tradicional a fenómenos de la naturaleza divinizados (Νύξ, Οὐρανός), sino a cualidades, defectos, pasiones o estados de ánimo, a fenómenos psicosomáticos y a muchas cosas más. El motivo de ello es que la noción de θεός se había degradado en un concepto operativo o funcional, en un significante de eficacia, de poder, de utilidad. Los dioses de la tradición eran entidades personales, con determinados atributos y esfera de acción propia en la que se revelaba su *dynamis* específica. La mentalidad popular confundió las operaciones con la esencia. De la consideración de que los dioses hacen esto o aquello, se pasó a la de que lo que hace esto y aquello es «dios». De ahí que los personajes menandreos puedan emitir asertos como el de que «lo que me alimenta es lo que estimo como un dios» (fr. 1, 9) o ese otro de que «los únicos dioses que nos son útiles son la plata y el oro». Si la tierra que nos da de comer es una diosa, tanto más lo será el dinero que nos permite comprarla y mucho más aún la desvergüenza y el atrevimiento que nos hacen adquirir el oro y la plata:

> Oh Desvergüenza, la más grande de las diosas, si diosa se te debe llamar. Y se te debe, pues todo lo que tiene el poder se considera ahora dios. A cuanto te encaminas allí llegas (fr. 223).
>
> No hay dios más manifiesto que el Atrevimiento (fr. 551).

Estas amargas exclamaciones se explican perfectamente dentro de la experiencia vital de Menandro. Los viejos dioses de la polis y del panteón tradicional estaban agonizando y un nuevo tipo de religiosidad se iba abriendo paso en las clases populares. Las formas antiguas de culto habían quedado desprovistas de sentido y hasta la misma noción de θεός iba perdiendo sus connotaciones propias. Pero, no obstante, las pa-

labras y las formas estaban todavía ahí, a la disposición del manipulador que quisiera darles un nuevo empleo: por ejemplo, en el modo de expresar la lealtad política. A Menandro le tocó vivir varios acontecimientos que probablemente contribuyeron de un modo decisivo a formar su conciencia religiosa: la propuesta de Démades en 323 de rendir honores divinos a Alejandro Magno [7] en el momento en que los viejos paladines de la democracia, Demóstenes e Hiperides, iban a ser empujados a la muerte; la concesión de un culto como Θεοὶ σωτῆρες [8] a Demetrio Poliorcetes y Antígono el mismo año (307) en que partían al destierro sus amigos Demetrio el falereo y Teofrasto; las sucesivas profanaciones del Partenón, primero por el mismo Demetrio en una segunda aparición en Atenas el 304/5, después por el general Lácares cuando se alzó con la tiranía en la ciudad de Palas.[9] A Demetrio fueron los propios atenienses quienes le alojaron en el mismísimo templo de su deidad poliada, y en él vivió en vergonzosa compañía de célebres heteras; Lácares, por su propia cuenta y riesgo, hizo fundir sacrílegamente el manto de oro de la diosa, así como otros muchos tesoros de los templos, para pagar a sus mercenarios. ¿Se necesitaba mayor prueba de la muerte de Atenea y de la entronización en su lugar de la Desvergüenza y la Osadía?

El cinismo con que los hombres aplicaban las formas lingüísticas y rituales de la religión tradicional a nuevos usos tiene su más cabal expresión en el peán de Hermocles,[10] con el que el servilismo de los atenienses quiso manifestar sus sentimientos de adhesión al Poliorcetes:

7. Val. Max., VIII, 2, ext. 10.
8. Plut., *Demetr.*, pp. 9-13, 23 y ss., 34; Diod., XX, p. 45 y ss.
9. Paus., I, 25, 7.
10. Cantado por el pueblo en pleno en la triunfal acogida que se le dispensó el 291/290, a la manera de la epifanía de un dios.

Otros dioses o se mantienen distantes a lo lejos,
o no tienen oídos,
o no existen, o no nos atienden en nada.
Pero a ti te vemos presente,
no como imagen de madera o piedra, sino de verdad
(ap. Ath. V 253 E, cf. Powell, *Coll. Alex.* 173 ss.,
vv. 15 ss.).

No sólo Menandro —o sus personajes— sino la gran masa de población estaba ya convencida de la inexistencia, la lejanía, o la inoperancia de los antiguos dioses patrios. Y el vacío producido en sus creencias trataban de colmarlo con nuevos θεοί de variopinta índole. Lo mismo hizo Menandro, pero en vez de ir a buscar su θεός en el mundo exterior lo encontró en el interior del hombre. En el fr. 714, donde se alude al problema del mal, a la providencia divina y a la responsabilidad del individuo, se dice que es el hombre el forjador de su destino y se menciona, empleando un lenguaje religioso, a un δαίμων μυσταγωγὸς τοῦ βίου, un demon iniciador en los misterios de la vida asignado a cada uno de nosotros. En otros lugares esta instancia que nos guía es llamada θεός y se identifica con el νοῦς individual. «La mente es el dios que hay en cada uno de nosotros» (fr. 749); «La mente es siempre un dios para los honrados» (fr. 13); «la mente es el dios que nos hablará» (fr. 64, 2).

¿Qué alcance se debe dar a estas palabras? Para responder a esta pregunta hay que traer a colación la actitud vital de Menandro y sus convicciones sobre la ultratumba. Menandro es pesimista sobre la vida en este mundo y no se hace ilusiones sobre la pervivencia *post mortem*: «¿Qué cosa buena puede tener un muerto cuando los que estamos vivos no tenemos ni una sola?» (fr. 157). La única satisfacción que le cabe al ser humano es contemplar el maravilloso espectáculo de la naturaleza y gozar de las diversiones de esta πανήγυρις («fiesta») de la existencia, adonde hemos venido como ausen-

tándonos de nuestra patria verdadera que es el abismo sombrío de la nada. Dar largas a nuestra provisional ausencia carece de sentido, porque el mundo es monótono en sus ciclos, y jamás podremos ver otro espectáculo más bello por mucho que prolonguemos nuestra estancia «arriba», en la superficie de la tierra (fr. 416). Menandro, pues, comparte el pesimismo tradicional de los griegos, pero con la imagen de la πανήγυρις logra dar a la vida una justificación por sí misma, sin necesidad de recurrir a motivaciones ajenas a ella. La vida deja de ser expiación de pecados cometidos antes de entrar en la existencia o período de prueba con vistas a conseguir una felicidad perfecta en la ultratumba, para convertirse en una romería, de la que debemos disfrutar como buenos romeros, sin renunciar a los placeres propios de la festividad, pero sin abusar de ellos y, sobre todo, sin pedirles mayor satisfacción de la que nos pueden dar. El hombre es libre de gastar su tiempo como quiera, al no estar cumpliendo en este mundo una misión impuesta por instancias superiores, como ya de por sí sugiere la imagen de la fiesta. No tiene otro θεός rector que su νοῦς, es decir, su buen criterio y su sentido de la responsabilidad personal, que será lo que señale y determine la trayectoria de su vida.

La actitud de Menandro, como puede verse, está muy lejos de ser la del *homo religiosus*, pero es tal la simpatía con que mira las formas depuradas de la εὐσέβεια, sobre toda esa que denominamos religiosidad de la esperanza, que puede engañar a primera vista, como le ha ocurrido a Walter Ludwig. Aunque los dioses o no existan o permanezcan lejanos y silentes, es hermoso creer que velan por el cumplimiento de la justicia y la piedad, recompensando a los buenos a la postre. Es ésta una actitud que ayuda a soportar las penas y calamidades y da consuelo en la aflicción y en la indigencia. Así, Pan en el *Dyskolos* o Lar en la *Aulularia* premian la piedad y la virtud de una muchacha pobre, concediéndole a la postre a un joven

bueno y rico por esposo. Los dioses amparan siempre a los menesterosos (ἀεὶ νομίζονθ' οἱ πένητες τῶν θεῶν, fr. 256) y se cuidan de los buenos (ἀλλὰ τῶν χρηστῶν ἔχει τιν' ἐπιμέλειαν καὶ θεός, fr. 321). Pudiera parecer que aquí se da una contradicción entre las convicciones íntimas del poeta y las palabras que dirige a sus contemporáneos, como si hipócritamente mintiera, administrando una dosis alienante de opio religioso a los sectores deprimidos de la población. Esta sospecha, empero, cae por su base, no ya si se cotejan esos asertos con el resto del mensaje menandreo, sino desde el momento en que se tiene presente la extracción social del público que asistía a las representaciones teatrales. Aunque no supiéramos que la caja del θεωρικόν, destinada a sufragar la entrada a los teatros de los ciudadanos indigentes, se suprimió durante la dominación macedónica, la restricción de los derechos plenos de ciudadanía sobre una base censitaria vedaría el acceso a las representaciones teatrales a las clases bajas de la población. El público de Menandro pertenecía a la burguesía y a los estamentos elevados, con lo que el contenido de sus palabras, lejos de ser consuelo hipócrita, se manifiesta como inquietante amonestación. La razón de ser de la simpatía de Menandro a esa religiosidad de la esperanza radica en las valencias morales que implica y que sustenta. Aunque en la realidad se vea el derecho conculcado, imperen los desafueros y las desigualdades económicas, no por eso pierde vigencia el desiderátum ético que quiere que el bien prevalezca, se castigue la injusticia y se dé a cada cual lo suyo. A cuantos su propio θεός interior no se lo hacía ver así, Menandro les recuerda que hay unos «dioses» que custodian el universo de los valores éticos, aunque a la postre estos dioses no sean sino las conciencias de los hombres honrados.

Son múltiples los parangones actuales que se podrían poner al ambiente religioso que rodeó a Menandro y a su propia actitud personal frente a la religión. En una época de crecien-

te desacralización como la nuestra, junto a las reliquias religiosas del pasado, aparecen nuevas formas de idolatría, nuevas modalidades de mitos y ritos, y nuevas hipóstasis de nociones abstractas que suplantan la función de las antiguas representaciones numinosas. Gillo Dorfles[11] define así el proceso:

> En nuestra época se ha producido una —si no total, sí muy difundida— «desmitificación» (entendida como crisis de lo sacro, como disolución de un rico andamiaje simbólico ya institucionalizado y decididamente *consumido;* pero, al mismo tiempo sosteniendo la presencia de una «mitificación», igualmente eficaz y neo-formada..., o sea, de una —casi siempre inconsciente e irracional— simbolización de nuevos elementos asumidos con dignidad y eficacia análogas a las que en otros tiempos tuvieron los antiguos mitos).

Una manifestación particular de ese proceso sería para este autor la fetichización de las técnicas que, por escapar del control cognoscitivo del hombre medio, se revisten de una errónea carga mitopoética. Más lisa y llanamente, como ya vimos (p. 40), Erich Fromm caracterizaba estas nuevas formas de idolatría como la «deificación de las cosas», empleando un lenguaje que tiene cabal aplicación a lo que de Menandro acabamos de decir. También el poeta denunciaba a quienes deificaban las cosas, como el oro o la plata, y a las técnicas del éxito y del poder, con olvido de los verdaderos principios que deben presidir la vida de los hombres.

En el primer capítulo aludimos[12] a cómo parece sentirse el hombre moderno juguete de fuerzas sobrehumanas, misteriosas e inaprensibles como el Progreso, la Sociedad, la Historia, etc. En las comedias menandreas son muy numerosas las alusiones a la τύχη, la fortuna, de la que uno de sus per-

11. *Nuevos ritos, nuevos mitos,* Barcelona, 1969, p. 17.
12. Cf. el trabajo de KRUEGER citado en la nota 21.

sonajes no sabe decir si es un πνεῦμα o un νοῦς divino (fr. 417, 3) y al αὐτόματον, el azar espontáneo. Las convenciones escénicas le obligaban a veces al propio poeta a poner la trama y el desenlace de sus piezas bajo la presidencia también de fuerzas de ese tipo, Agnoia «la Ignorancia», Elenchos «la Prueba», pero esta licencia de artista no empecía su convicción de que es el τρόπος o carácter y el νοῦς lo que marca la trayectoria de la vida individual. Es más, contra el peligro de hipostasiar magnitudes de esa índole avisa cuando declara a Anaideia y Tolme como las únicas divinidades a quienes en realidad rendían culto sus contemporáneos.

En la enorme crisis religiosa de su época el único asidero firme que encuentra el poeta es la conciencia personal, como si intuyese el agustiniano *in interiore hominis habitat veritas*. Pero este refugiarse en la intimidad no debe entenderse al modo de una conversión interior, como una ἐπιστροφή εἰς ἑαυτόν, para encontrar dentro de uno mismo la imagen de la divinidad trascendente. Lo que Menandro contempla en el espejo de su mente es una imagen suya que le recuerda a la del prójimo, en cuyas reacciones, a su vez, ve proyectarse su propia imagen interior, llegando de este modo al convencimiento de la unidad de la naturaleza humana (ἡ φύσις μία πάντων, fr. 475) y del deber, por tanto, de la solidaridad con todos los demás hombres; que no le son ajenos, sino algo muy propio, pues que con ellos comparte el soporte de su ser, la φύσις: *homo sum: humani nil a me alienum puto*, Ter. *Haut*. 7, οὐδείς ἐστί μοι ἀλλότριος, ἂν ᾖ χρηστός (fr. 475). Este humanismo de Menandro, con connotaciones que lo distinguen perfectamente de otras corrientes humanísticas de su época, como el estoicismo y el epicureísmo, es donde se perciben sus mayores afinidades con el talante espiritual de la nuestra y es también lo que le hace más simpático, en el sentido griego de la palabra, al hombre actual. Los períodos de plenitud, cuando están en ebullición los ideales políticos y religiosos, tienen

cierta tendencia a anteponerlos a cualquier consideración humanitaria, olvidándose peligrosamente de que es precisamente la referencia al ser humano lo que a dichos ideales les da su último sentido: es entonces el momento de los mártires y de los héroes, pero también el de los verdugos y las víctimas inocentes. Por el contrario, en las épocas de crisis que suelen suceder a las grandes hecatombes provocadas por entusiasmos antagónicos, la atención se polariza en ese punto de referencia sobre el cual se definieron las respectivas ideologías: el ser humano en cuanto realidad concreta y única, el hombre como individuo. Desde el existencialismo de la postguerra, especialmente el de un Camus con quien nuestro poeta tiene ciertos puntos de contacto, a los últimos intentos dentro del campo marxista por llegar a un humanismo socialista, pasando por las nuevas posiciones del cristianismo en general y la ortodoxia católica en particular, hoy parece sentirse, con la misma intensidad con que Menandro la sentía, la perentoriedad de estrechar los vínculos de solidaridad humana. Frente a la vía de la contemplación —correlato místico del βίος θεωρητικός aristotélico— hoy se opta decididamente por la vía de la caridad; a la piedad «vertical» se prefiere humildemente la piedad «horizontal», en el convencimiento de que mal puede amar a Dios quien no ha sabido primero amar al prójimo.

Con lo dicho hasta aquí queda definida en profundidad la perspectiva desde la cual Menandro se enfrenta a los problemas de la vida de relación de los hombres. Una inspección a los fragmentos nos permite ver con qué agudeza percibió el efecto de los condicionamientos socio-económicos en sus contemporáneos. El poeta, teniendo ante sus ojos las enormes desigualdades económicas de su época, se enfrenta a ellas con seriedad, sin ese tono trivial con que en épocas anteriores se discutió el *topos* de las ventajas e inconvenientes respectivos de la pobreza y la riqueza. Menandro se encuadra en este

aspecto dentro de las más puras tradiciones de la Comedia Media que van desde el Aristófanes tardío del *Plutos* a Alexis. Son tres los aspectos en lo que pudiéramos llamar el pensamiento ético-social [13] de Menandro que conviene destacar:

1. La riqueza y la pobreza no son magnitudes absolutas, sino relativas; no son estados perennes o hechos naturales que no se pueden cambiar, sino vaivenes alternativos de fortuna.

2. Aunque favorezcan en el individuo tendencias opuestas (timidez y susceptibilidad, la indigencia; insensatez, arrogancia y libertinaje, la riqueza), en el fondo no afectan a la dignidad de la persona humana. Los condicionamientos de clase se pueden superar: el pobre, sin avergonzarse de su situación ni sucumbir a la debilidad, debe entregarse con ahínco al trabajo, aprendiendo un oficio que es lo único que da seguridad en la vida. El rico debe evitar la ambición, el vergonzoso afán de lucro y la avaricia, guardándose bien de agraviar al pobre prevalido de su superioridad económica.

3. *Las diferencias sociales desaparecen o se mitigan con* la solidaridad: «la pobreza es el mal más ligero de todos» por ser su «médico» un «buen amigo prestador de auxilio» (*Cith.*, fr. 2); «si todos nos ayudáramos siempre, unos a otros, nadie que fuese hombre necesitaría de Tyche» (fr. 467).

Pues bien, precisamente en este mensaje de solidaridad radica la moraleja del *Dyskolos*. Cnemón, un misántropo gruñón que vive retirado en el campo rehuyendo el trato de los hombres, con una hija joven, un día cae al pozo de su finca y es salvado por el joven pretendiente de la muchacha, que, por añadidura, pertenece a un estamento social más elevado. El viejo entonces reconoce el error (v. 714) de haberse creído αὐτάρκης τις εἶναι καὶ δεήσεσθ' οὐδενός, aunque no por eso cambie de carácter ni de modales. En Cnemón, el personaje más

13. Cf. L. Gil, *Menandro y la ética social*, en *Homenaje a Aranguren*, Madrid, 1969, pp. 170-176.

complejo de la pieza, confluyen las corrientes diversas de una larga tradición cómica. Por un lado, comparte las características generales del *senex* tal como las definía a principio de siglo Süss [14] en su excelente disertación sobre los tipos cómicos. Por otro lado, influye en su retrato la figura legendaria del misántropo Timón, conocido ya en época de Aristófanes y de Platón el cómico, según señaló Schmid,[15] que recibió un tratamiento literario en el Μονότροπος de Frínico. Pero la riqueza de matices psicológicos del personaje no se agota en la misantropía: Steinmetz [16] ha creído reconocer en él rasgos de algunos de los caracteres de Teofrasto, como el ἄπιστος, el ἄγροικος, el αὐθάδης; Gönler [17] añade a esto las coincidencias con el ὑπερήφανος, el αὐθέκαστος y el παντειδήμων de otras caracteriologías peripatéticas. Cnemón, con todo, se resiste a cualquier encasillamiento dentro de los tipos literarios tradicionales o los establecidos por la psicología filosófica. La razón de ello es que Menandro ha tratado a su personaje con cariño, atribuyéndole, junto a los trazos caricaturescos del títere escénico, ciertos rasgos de nobleza que le granjean nuestra simpatía. Más que μισάνθρωπος, Cnemón es un μισοπόνηρος que rehúye el ambiente podrido de la ciudad, y más todavía que eso es un hombre celosísimo de su libertad personal, que estima no poder guardar sino en la αὐτάρκεια, en la autosuficiencia. Y en esto reside precisamente la innovación de Menandro en el tipo cómico del viejo misántropo. El ideal de la autarcía del sabio que apunta en el diálogo herodoteo entre Solón y Creso, que tiene una encarnación histórica en el sofista Hipias de Elis, fue lanzado como *slogan* de su es-

14. *De personarum antiquae comoediae Atticae usu atque origine,* Diss. Bonn, 1905.
15. *Menanders Dyskolos und die Timonlegende,* en *RhM,* CII, 1959, pp. 157-182.
16. *Menander und Theophrast. Folgerungen aus dem Dyskolos,* en *RhM,* CIII, 1960, pp. 185-191.
17. *Knemon,* en *Hermes,* XCI, 1963, pp. 268-87.

cuela por Antístenes el cínico y practicado por Diógenes, a quien tuvo ocasión de conocer Menandro en Atenas durante su infancia y adolescencia, así como a otros miembros de la secta, como Crates de Tebas (fr. 104 K.-Th) y un tal Mónimo, mencionado en el fr. 215. Menandro, en esta pieza, demuestra la inadecuación del ideal individualista a la realidad del hombre, que es un animal social, coincidiendo en esto no sólo con Aristóteles, sino con Platón y seguramente con la inmensa mayoría de los atenienses sensatos. Creo, en efecto, que se han exagerado por los estudiosos de la figura de Cnemón los influjos aristotélicos y teofrasteos en Menandro, tanto por quienes entienden el mensaje de solidaridad a nivel personal como Steinmetz,[18] Gönler,[19] Schottländer,[20] como por quienes como Barigazzi[21] lo entienden a nivel de clase social como una ejemplificación de la πολιτικὴ φιλία aristotélica que garantiza sobre la base de la ὁμόνοια la estabilidad de la ciudad-estado. Menandro da un giro diferente a su idea de la solidaridad. El joven ciudadano está dispuesto por amor, no sólo a prestar su ayuda a un campesino metido en un apuro, sino a compartir su modo de vida y su arduo trabajo de labrador, con tal de hacerse bienquisto de un hombre que, como los cínicos, había puesto en el πόνος el ideal de su vida y odiaba a los señoritos de ciudad incapaces de empuñar una herramienta. La solidaridad entendida a la manera menandrea no sólo empuja al riesgo por el semejante, sino a la colaboración con el trabajo personal a los intereses del vecino y a intentar compartir sus hábitos y puntos de vista.

Un caso especial desde la perspectiva de los antiguos lo

18. Op. cit. (vid. nota 16).
19. Op. cit. (vid. nota 17).
20. *Menanders Dyskolos und der Zusammenbruch der Autarchie*, en *Menanders Dyskolos als Zeugnis seiner Epoche*, hrsg. von F. Zucker, Berlín, 1965, pp. 33-42.
21. *Il Dyscolos di Menandro o la commedia della solidarietà umana*, en *Athenaeum*, XXXVII, 1959, pp. 184-95.

constituyen los extranjeros y los esclavos. En lo que respecta a lo primero Menandro se manifiesta en contra de los prejuicios sociales de los griegos. La verdadera nobleza del hombre no la determina ni la raza ni la alcurnia, sino el τρόπος χρηστός. Por *gnesios,* adjetivo que se aplica por igual al hijo legítimo y al bien nacido, se ha de tener a todo hombre honrado y por νόθος «bastardo», al malvado. Noble (εὐγενής = de buen linaje) es todo aquel que ha nacido bien dotado para la virtud, «aunque sea etíope». Al linaje sólo acuden para justificarse aquellos que no pueden aducir ningún mérito personal, ninguna virtud propia, ningún ἀγαθὸν οἰκεῖον, como si el resto de los mortales no hubiera tenido también sus antepasados. Por consiguiente, no son las circunstancias ajenas a la voluntad, aquello que no depende de nosotros —τὰ οὐκ ἐφ' ἡμῖν, como dirían después los estoicos—, lo que define la categoría del ser humano, sino los méritos personales. Menandro se declara, pues, decididamente en contra de toda discriminación por nacimiento, raza y nacionalidad. En cuanto a la esclavitud proclama que es una contingencia del azar que sólo afecta al *soma* («cuerpo» y «personalidad jurídica») pero no al *nous*: «Muchas veces el criado de carácter honesto es más prudente que sus amos; si la fortuna esclavizó su *soma,* su *nous* es libre en su manera de ser.»

Desde el Jantias y el Carión aristofánico, la Mese elaboró el tipo cómico del esclavo con unas características comunes condensadas en las denominaciones posteriores de *fallax servus, servulus callidus, astutus Getas.* No obstante, basándose en las diferencias de sus nombres, un gramático antiguo, Donato,[22] observó que frente al esclavo bribón caracterizado con

22. Ad. Terent., *Adelphoe* I, 1: *nomina personarum, in comoediis dumtaxat, habere debent rationem et etymologiam. Etenim absurdum est comicum, cum apte argumenta contingat, vel nomen personae incongruum dare vel officium, quod sit a nomine diversum. Hinc servus fidelis Parmeno, infidelis Syrus vel Geta, miles Thraso vel Polemon, iuvenis Pamphilus, matrona*

los nombres de Syrus o Geta, había también un siervo fiel al que se aplicaba el nombre de Parmeno. Recientemente, en un interesante trabajo, McCary[23] demostró que la oposición fundamental de carácter entre los esclavos se expresaba con los nombres de Daos y el antedicho de Parmeno. El primero sería un πανοῦργος, un intrigante, y el segundo, un περίεργος, un curioso entrometido. Ambos tipos convencionales de esclavos están ampliamente representados en las comedias de Menandro; empero, recientemente la *Aspis* nos ha dado a conocer un tipo de Daos que, aun conservando las dotes para intrigar de sus congéneres, representa moralmente la antítesis misma de éstos. Muerto, según él cree, su amo en un combate, en lugar de aprovechar la oportunidad para huir con sus riquezas, vuelve a Atenas para entregarlas a la joven hermana de aquél y, no contento con esto, logra librarla, gracias a un ardid, de la codicia de su tío, consiguiendo que se case con el joven del que está enamorada. En un momento de la pieza un cocinero se burla de la necedad de Davo y tilda su comportamiento de cobardía. Davo se limita a responder: «Soy un frigio». Sherk[24] ha observado que el impacto sarcástico de esta respuesta se basa en proverbios que corrían por Atenas, como el de Φρὺξ ἀνὴρ πληγεὶς ἀμείνων καὶ διακονέστερος («el frigio mejora a golpes y se hace más servicial»), en los que se vertía el desprecio a los naturales de un país que abastecía de esclavos los mercados de Grecia. Sherk estima que esta puntualización en público a un prejuicio ateniense debe ponerse en relación con las nuevas tendencias cosmopolitas y con la costumbre menandrea de permitir a los esclavos discutir su *status* o pronunciar profundas sentencias filosóficas.

Myrrhina et puer vel ab odore Storax vel a ludo et gesticulatione Scirtus et item similia.

23. *Menander's Slaves: Their Names, Roles and Masks*, en *TAPhA*, CL, 1969.
24. *Daos and Spinther in Menander's Aspis*, en *AJPh*, CI, 1970, pp. 341-343.

Pero esto no basta. El verdadero alcance de la ὑπόνοια tan sólo puede apreciarse dentro del sistema coherente de pensamiento sobre la unidad de la naturaleza humana y la libertad del *nous,* aun dentro de la esclavización del *soma,* que acabamos de reconstruir.

Estimo harto elocuente de por sí lo dicho para insistir en las analogías de ideario y encarecer la vigencia actual del pensamiento menandreo en punto a la ética social. Una sola observación me voy a permitir hacer sobre las conclusiones de Dubkin [25] sobre el mensaje sociológico menandreo que estima un llamamiento al conformismo, algo así como un instrumento de alienación de masas puesto al servicio de la burguesía dominante. Dubkin incurre en el error de aplicar las categorías del pensamiento moderno a un contexto histórico-cultural donde eran totalmente inexistentes. A Menandro es imposible exigirle análisis más profundos de las tensiones sociales que le tocó vivir, porque no pudo enfocar su mundo sino desde el único punto de vista entonces conocido, el de la ética. Y se impone reconocer que desde su puesto de observador independiente y con su especial simpatía para acercarse al semejante llegó a posiciones más progresivas, realistas y humanitarias que sus predecesores. Si Menandro no supo, no quiso o no pudo señalar remedios para las injusticias sociales de su época, tuvo al menos el mérito inmenso de haber sentado los presupuestos éticos a partir de los cuales se debe acometer cualquier reforma política y social: la unidad esencial del género humano, la dignidad y la libertad de todos los individuos sin excepción.

Algo parecido hemos de decir de la actitud menandrea en lo tocante a las tensiones generacionales. Actualmente está de moda hablar de la contestación juvenil, como si éste fuera

25. *Post-Aristophanic Comedy. Studies in the Social Outlook of Middle and New Comedy at both Athens and Rome,* Urbana, Illinois, 1946.

un fenómeno que padeciera en exclusiva el mundo de nuestros días. Pero nada más lejos de lo cierto. Los lectores de Aristófanes conocen bien la petulancia de aquella juventud educada por los sofistas que despreciaba la mentalidad conservadora y los modos más austeros de vida de las generaciones anteriores, precisamente las que con su esfuerzo hicieron posible el «milagro ateniense». Su protesta adoptaba manifestaciones externas de atuendo y policía personal, como esa costumbre exasperante de renunciar a los servicios del peluquero, hasta el punto de que decir «llevar melena» (κομᾶν) pasó a significar en el argot de la época «ser insolente». ¿Y no se caracterizaban los discípulos de Sócrates por gustar de andar descalzos como el maestro y por su desaliño? No sólo, pues, en las ideas, sino hasta en los hábitos de higiene y modos de vestir aquellos padres atenienses tuvieron que padecer, como tantos colegas suyos de hoy, lo que se les antojaba capricho incomprensible, cuando no pura insensatez, de sus retoños. El tema del antagonismo entre padre e hijo aparece insistentemente repetido en la comedia aristofánica desde los comienzos mismos de su actividad dramática, en *Los comensales*, *Las nubes*, *Las avispas*, con un tratamiento desenvuelto y hasta desenfadado. Otros cómicos contemporáneos suyos, como Ferécrates en su *Korianno*, tuvieron el cinismo de trasponer el conflicto al plano erótico, presentando a padre e hijo en rival porfía por conseguir los favores de una hetera. El motivo, rico en posibilidades cómicas, pasó a través de la Μέση a la Comedia Nueva y de ésta a la Comedia latina, que popularizó en el teatro europeo el tipo del vejete rijoso y el del *pater durus*. Si en la Comedia Antigua la contraposición de las generaciones se proyectaba preferentemente al plano político e ideológico, en la Comedia Nueva se sitúa en el ético y en el económico. Los padres ahora ya no se escandalizan de las ideas de sus hijos, sino de sus costumbres disolutas y sus gastos, quejándose amargamente de cómo dilapidan un

patrimonio que tantos esfuerzos y sacrificios les costó reunir a lo largo de toda una vida de trabajo.

Menandro, como es lógico, hace amplio uso en toda su producción, de estas tensiones generacionales que está en la base misma de un género teatral que aspiraba a ser imagen de la vida y espejo de la costumbre. Pero introduce modificaciones importantes en su tratamiento escénico al contraponer dos progenitores o dos hermanos de muy distinto talante, con lo que la profundidad psicológica de sus piezas se agrandaba enormemente. En los *Adelphoe* y el *Hautontimorumenos* terencianos, basados en dos originales menandreos del mismo nombre, vemos las variaciones a que podía prestarse la oposición entre el *pater durus* y el padre comprensivo. En la primera Démea educa con todo rigor a su hijo en el campo, en tanto que Mición, su hermano, educa al suyo en la ciudad, dejándole entera libertad y dándole un amplio margen de confianza, en la convicción de que es preferible inculcar en los hijos el sentido del honor y los nobles sentimientos a infundirles miedo. El resultado de ambas posturas se hace visible al final de la pieza, cuando el hijo criado de acuerdo con estos principios revela su superioridad moral sobre el que fue sometido a una disciplina estricta. En el *Hautontimorumenos* se nos presenta a un padre, Menedemo, que se autocastiga por el remordimiento de haber provocado con su severidad la huida de casa de su hijo, y a un vecino suyo, Cremes, que, si sabe dar acertados consejos al prójimo en punto a la buena crianza de la prole, arde en indignación al enterarse de los malos pasos de su hijo, en tanto que Menedemo, arrepentido, se declara dispuesto a consentir cualquier capricho al suyo con tal de tenerle de nuevo en casa. En ambas piezas Menandro ironiza sobre las posturas exageradas y parece como si quisiera ejemplificar la concepción aristotélica de la virtud como μέσον, como justo término medio.

Un mensaje parecido de mesura transmite el poeta en *La*

samia, donde se da un giro casi trágico al motivo de la rivalidad erótica entre padre e hijo. Un padre, Démeas, y su hijo adoptivo, viven en una armónica relación, caracterizada por la ἀστεία χάρις, que podríamos traducir por la amabilidad urbana y la κοσμιότης, el comedimiento, según el propio joven Mosquión declara en un monólogo. Durante una larga ausencia del padre, el joven entrega a la concubina de éste, Crisis, un hijo que ha tenido de un amor clandestino, para que lo críe como propio, en lugar del suyo, habido de Démeas, recientemente muerto. A su regreso, oyendo una conversación, el padre se entera del engaño y en una lucha interior entre su amor paterno y su amor de hombre, decide sacrificar el segundo echando de casa a Crisis, no sin afearle a Mosquión su conducta, aun disculpándola en cierto modo. El joven, herido en sus sentimientos, decide abandonar la casa paterna, hasta que al fin se deshace el equívoco y todo termina felizmente.

En un reciente estudio Mette[26] ha entendido que Menandro basaba en la σύνθεσις κοσμία la única posibilidad de superar «den alten, fast schon zur Natur gewordenen Gegensatz der Generationen», sin reparar en que precisamente este comedimiento, llevado a sus últimos extremos, es la causa del equívoco que está a punto de producir una tragedia.

Igualmente en los *Adelphoe* la delicadeza de Mición con su hijo (también adoptivo) provoca el que éste no se atreva a deshacer un malentendido que está, asimismo, a punto de provocar una catástrofe. El mensaje de ambas piezas es precisamente el contrario del que supone Mette. Si no me equivoco, es un aviso contra los excesos del comedimiento que abocan en timidez y en inhibiciones que anulan la sinceridad en las relaciones paterno-filiales y originan equívocos funestos. El buen padre ha de ser comprensivo con sus hijos, pero

26. *Moschion* ὁ κόσμιος, en *Hermes*, XCVII, 1969, pp. 432-439.

sin lenidad; el buen hijo ha de guardar comedimiento, pero no hasta el extremo de perder la confianza de trato con el autor de sus días; uno y otro deben ser siempre sinceros. El pensamiento de Menandro sobre el conflicto generacional muy bien pudieran resumirlo estas dos máximas suyas que contienen otras tantas advertencias a los padres de hoy y de siempre: ὡς ἡδὺ πρᾶος καὶ νεάζων τῷ τρόπῳ πατήρ («¡Qué cosa tan agradable un padre templado y juvenil de carácter!», fr. 749); ἡδὺς πατὴρ φρόνησιν ἀντ' ὀργῆς ἔχων («es dulce el padre con sensatez, y no colérico», fr. 807).

Por último, digamos dos palabras sobre la posición de la mujer en el teatro menandreo. Como en el caso del enfrentamiento generacional, los aspectos profundos de la secreta o declarada guerra entre los sexos recibieron un tratamiento escénico en la tragedia euripidea y en las fases finales de la Comedia Antigua. Nos referimos a piezas como la *Lisístrata*, de Aristófanes, donde las mujeres, adelantándose en siglos a Kate Millet y al Women's Lib., toman conciencia plena de su superioridad sexual sobre el varón; a *Las asambleístas* del mismo autor y a ciertas piezas perdidas que llevaban por título el de «ginecocracia», en las cuales la inteligencia, la astucia y la energía femeninas lograban invertir la prelación sexual en materias de política y gobierno. Nada de eso hay en el teatro menandreo, sino un reflejo de la situación social, jurídica y familiar de la mujer en su época sobre el espejo deformante de las convenciones dramáticas heredadas y de esa ancestral misoginia que parece ser uno de los veneros de lo cómico. El hecho mismo de que los argumentos de la Nea reposen sobre una trama amorosa, en la que la boda de una joven sin dote, el rescate de una hetera, las seducciones de vírgenes, partos clandestinos y exposición de recién nacidos juegan un papel preponderante, es indicio: primero, de que los atenienses, en el siglo IV, tomaron plena conciencia del derecho a amar del ser humano sin discriminación de sexo;

segundo, de que los condicionamientos sociales que pesaban sobre la mujer en el siglo anterior se habían en parte mitigado. El *happy ending* de las piezas exalta el triunfo del amor frente a los obstáculos que los azares de la vida, la maldad humana o los mecanismos de instituciones jurídicas anticuadas, como la del epiclerado, se oponen a la pareja de jóvenes amantes. Las circunstancias que rodean los encuentros amorosos, así como la misma forma de expresarse los personajes masculinos y femeninos, muestra que la mujer distaba ya de ser la eterna menor de edad reclusa en el gineceo.

Un gran papel desempeñaba en el teatro menandreo la figura tradicional de la hetera heredada de la Mese, en su triple modalidad de mala, buena y aparente,[27] pero la suerte ha querido que en sus piezas conservadas sólo se nos ofrezcan ejemplos de la modalidad más noble. Se nos ha perdido aquella Thais «desvergonzada, hermosa, persuasiva, pedigüeña siempre» que estremecía a Ovidio y sólo las dos Báquides plautinas y la Bacchis del *Hautontimorumenos* nos pueden dar una idea del tratamiento menandreo de la faceta perversa del tipo. Por el contrario, en la Habrótonon de los *Epitrepontes* nos encontramos con una hetera sin codicia, sinceramente enamorada, y con unos sentimientos tan altruistas que se muestra dispuesta hasta a sacrificar su amor por la felicidad de los demás. En cierta ocasión me referí a las similitudes de diluido humor, de ternurismo afable y sentimentalismo humanitario que entre las heroínas de Menandro y las de Mihura —pensemos en «Maribel y la extraña familia»—, pueden encontrarse. Y aunque entonces señalaba las diferencias de tono e intención, se impone reconocer que la realidad humana observada y la manera de enfocarla es sumamente parecida en uno y otro autor. Menandro está consciente de que no hay hombre, por muy envilecido que se encuentre, que no

27. Cf. HANS HAUSCHILD, *Die Gestalt der Hetäre in der griechischen Komödie*, Diss., Leipzig, 1933.

conserve una chispa de nobleza. Y sabe también que, si ese fondo bueno que todos llevamos dentro a veces no se manifiesta, es porque los demás se cuidan bien de que no lo exterioricemos, como les ocurre, sobre todo, a esa clase de mujeres a quienes farisaicamente solemos llamar «malas». A las hijas de familia dice la Báquide del *Hautontimorumenos, expedit bonas esse,* les trae cuenta el ser honestas, y cuidarse de la belleza moral tanto como de la del cuerpo; a nosotras, en cambio —añade—, los hombres no nos dejan, *quippe forma impulsi nostra nos amatores colunt,* porque lo único que les impulsa a cultivar nuestro trato es nuestra hermosura física. No cabe formular mejor los condicionamientos que impiden la promoción moral e intelectual de la mujer objeto. Las mujeres de Menandro no se revelan de forma airada, como Lisístrata o Praxágora, contra las injusticias de su *status,* pero no por eso dejan de denunciarlas con dignidad y mansedumbre, como esa pobre hetera con cuyas palabras terminamos.